

MONUMENTEN, LANDSCHAPPEN & ARCHEOLOGIE 25/5
SEPTEMBER-OKTOBER 2006

TWEEMAANDELIJKS

M&L



NATUURLIJKE KLEUREN MAKEN HET VERSCHIL



hydraulische kalkmortels, kallei en tadelaktbeploistering UNILIT
kalkverven CORICAL
silicaatverven CORISILK en KEIM
marmerafwerkingen MARMOLUX, CORISTIL en DECORLUX
stucco venetiano PLASTELUX en VENESTUK



erkend VIBE-lid
www.vibe.be - info@vibe.be
Tel. +32 (0)3 239.74.23

Arte
Constructo

Arte Constructo bvba
Molenberglei 18 - B-2627 Schelle - Belgium
Tel. +32 (0)3 880.73.73 - Fax +32 (0)3 880.73.70
www.artestructo.be - info@artestructo.be



Cover: Detail van aartsbisschop de Gondi,
na behandeling (© KIKIRPA)

Abonnements- voorwaarden 2007

België: 35 € (ook losse nummers
verkrijgbaar voor 6 €).

CJP'ers betalen: 27 €

Buitenland: 49,50 €

Uw abonnement gaat automatisch in na
overschrijving op rek. nr.091-2206040-95
van Monumenten Et Landschappen,
Phoenix-gebouw,
Koning Albert II-laan 19 (bus 3), 1210 Brussel
met vermelding "M&L-jaarabonnement
2006". U ontvangt dan alle nummers van
het lopende jaar.

E-mail: diane.torbeys@rwo.vlaanderen.be

Zonder schriftelijke opzegging vóór het einde van elk kalenderjaar,
wordt een abonnement automatisch verlengd voor de volgende jaar-
gang. Tussentijds kunnen geen abonnementen worden geannuleerd.

MONUMENTEN, LANDSCHAPPEN EN ARCHEOLOGIE

Redactie

Agentschap RO – Vlaanderen
Onroerend erfgoed
Phoenix-gebouw
Koning Albert II-laan 19 (bus 3)
1210 BRUSSEL
Tel. 02-553 16 13 – Fax 02-553 16 12
E-mail: luc.tack@rwo.vlaanderen.be
Voorzitter: Luc Tack
Eindredactie: Marjan Buyle en Marcel Celis
Fotografie: Oswald Pauwels
Vormgeving en productie: Luc Tack
Secretariaat: Diane Torbeys

Internet

Website: www.onroerenderfgoed.be

Redactiecomité

Ere-voorzitter: E. Goedleven
Voorzitter: L. Tack
Kernredactie: M. Buyle, M. Celis, L. Tack,
Herman Van den Bossche
Redactie: A. Bergmans, J. Braeken, M. De Borgher,
J. De Schepper, J. Gijssels, E. Hofkens,
C. Metdepenninghen, M. Michiels, D. Nuytten,
G. Plomteux, S. Van Aerschot, Hedwig Van den
Bossche, P. Van den Bremt, P. Van den Hove,
M. Van Olmen, Ch. Vanthillo, L. Wylleman

Advertentiewerving

J. Casier
Maalsesteenweg 73, 8310 Sint-Kruis
Tel.: 050-36 25 89 – Fax: 050-37 33 64
E-mail: casier.jan@tiscali.be – www.jancasier.be

Druk

Die Keure
Kleine Pathoekeweg 3, 8000 Brugge
Tel.: 050-47 12 72 – Fax: 050-34 37 68

Verantwoordelijke uitgever

Agentschap RO – Vlaanderen
Onroerend erfgoed
Joris Scheers
Phoenix-gebouw
Koning Albert II-laan 19 (bus 3)
1210 BRUSSEL
Tel.: 02-553 16 13 – Fax: 02-553 16 05

De verantwoordelijkheid voor de gepubliceerde artikels berust uit-
sluitend bij de auteurs. Alle rechten voor het reproduceren, vertalen
of herwerken zijn voorbehouden.

Inhoud



- 6** De restauratie van de Warandekapel
in Heule / Kortrijk
Frederik Mahieu



- 32** De restauratie
Marie Postec



- 14** De adviescommissie Poussin
van de Koninklijke Commissie
voor Monumenten en Landschappen
Carl Van de Velde



- 46** De schildertechniek van de Dood van de
Maagd van Nicolas Poussin
Steven Saverwyns en Jana Sanyova



- 17** De Sint-Pancratiuskerk van Sterrebeek
(1829)
Greta Paesmans en Anna Bergmans



- 56** Summary



- 21** Een uitzonderlijk schilderij!
Pierre-Yves Kairis

Loof de Heer...

De vloerverrijzenis bestaat.

Een oude natuursteen- of terracottavloer en een versleten parket zijn niet verloren. Solar nv renoveert vloeren en parket zonder breken. Het resultaat is vaak beter dan nieuw en toch blijven de kosten beperkt tot een fractie hiervan.

Solar nv beschikt over het gespecialiseerde vakmanschap en hoogstaande technologie om uw vloer opnieuw in haar oorspronkelijke staat te brengen of te reanimeren met behoud van het historisch aspect.

Natuursteen-, terracotta- en parketvloeren...

mat geworden, beschadigd, loopsporen, ...

Wij brengen het verleden met glans terug !!

BEL nu 03-766.11.66

Solar n.v.

Steengoed in gebouwenzorg

slijpen - schuren - herpolijsten - kristalliseren - restaureren
van natuursteen-, terracotta- en parketvloeren - wanden - trappen



cvba **PROFIEL**

Restauratie en Monumentenzorg



Schilderijen en beelden (wel en niet polychroom)
Muurschilderingen en stuc, Papier
Meubilair (wel en niet polychroom), Leder

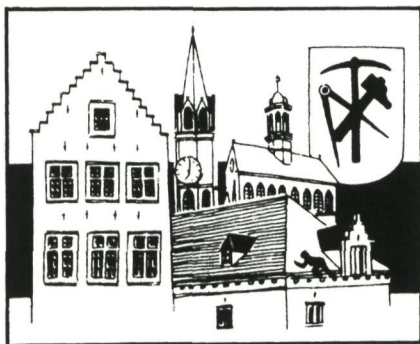
TEL.: 09 372 63 03
FAX : 09 372 93 59

OOSTVELDKOUTER 32
9920 LOVENDEGEM

E-mail: info@rmp.be
GSM: 0475 82 56 26

MOREELS NV

Specialiteit restauratie
historische gebouwen & kerken



Natuur & kunstleien - pannen & asfalt

Restauratie van glasramen
van kerken en partikulieren

Eigen ontwerpen

43 Jerusalemstraat
9420 ERPE-MERE

Tel. 053-84 83 70 • Fax 053-83 33 65
E-mail: moreels.nv@belgacom.net



Dakwerken G. BOSCH
b.v.b.a.

Algemene Dak- & Restauratiewerken

Aartrijkestraat 109 – 8820 Torhout
Tel. 050-21 10 85 – Fax 050-22 06 17
GSM: 0485-02 00 50

E-mail: geert@bvbabosch.be
Site: www.bvbabosch.be

Erkende aannemers
onder nr. 24040
Reg. nr. 051511

Erkenning: Klasse 2 Ondercategorieën: D8 - D12 - D16 - D22 - D24

Restauratie
Bouw

p.Nijs

www.pnijs.be

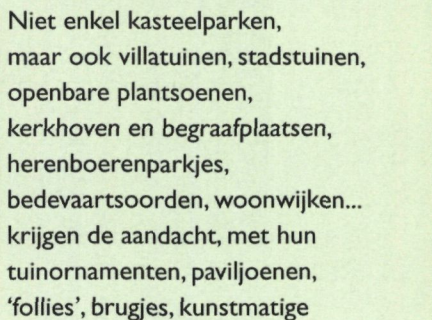
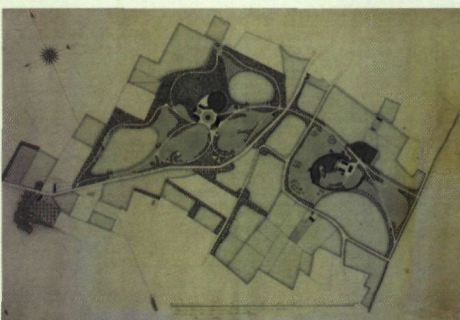
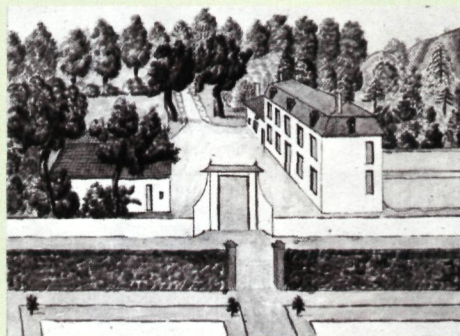
E3-LAAN 49 - 9800 Deinze

TEL 09 386 07 63 - FAX 09 380 35 71

p.nijs.nv@pandora.be

Hasselt en omgeving

(As, Beringen, Diepenbeek, Genk, Ham, Hasselt, Heusden-Zolder, Leopoldsborg, Lummen, Opglabbeek, Tessenderlo, Zonhoven, Zutendaal)



Rijkelijk geïllustreerd
met honderden kaarten,
foto's, prentkaarten
en situatieplannen.

Boeiende lectuur.
Voor eigenaars
en beheerders een
onontbeerlijk
standaardwerk!



MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

Niet enkel kasteelparken,
maar ook villatuinen, stadstuinen,
openbare plantsoenen,
kerkhoven en begraafplaatsen,
herenboerenparkjes,
bedevaartsoorden, woonwijken...
krijgen de aandacht, met hun
tuinornamenten, paviljoenen,
'follies', brugges, kunstmatige
rotsen, zeldzame en oude
bomen, hekken, omheiningen,
fruitmuren, serres, oranje-
rieën.

TECHNISCHE FICHE

Formaat 21 x 29,7 cm

Aantal pagina's 228

Kleurenillustraties 256

Papier Kunstdruk Galerie Art Silk 135 g

Afwerking Garengenaaid gebrocheerd

Auteurs

Chris De Maegd, Herman-J. Van den Bossche,
m.m.v. Roger Deneef en Miriam Van den Broeck

Fotografie Oswald Pauwels, Kris Vandevorst, e.a.

Concept en vormgeving Luc Tack

Prijs € 45

BESTELADRES

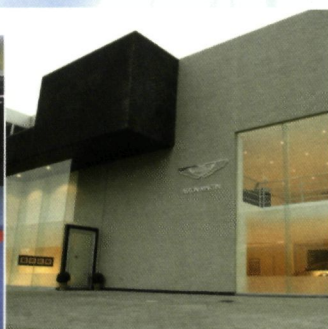
AGENTSCHAP RO - VLAANDEREN
ONROEREND ERFGOED

Diane Torbeyns
Koning Albert II-Laan 19 bus 3 - 1210 Brussel
e-mail diane.torbeyns@rwo.vlaanderen.be
Tel. 02/553 16 13 - Fax 02/553 16 05
Rekeningnummer: 091-2206040-95



WOUTIM

SCHILDERSBEDRIJF



Schildersbedrijf WOUTIM nv

Nijverheidsstraat 7
Industrieterrein 'BOKT'
3990 Peer
Tel.: 011-61 08 08
Fax: 011-61 08 09

Website: www.woutim.be
info: info@woutim.be

Generiek

Een bescheiden momument met bijzonder pleisterwerk

De restauratie van de 'Onze-Lieve-Vrouw ter Warande'-kapel in Heule werd onlangs afgerond. Deze gaaf bewaarde, als monument beschermde kapel is tot de dag van vandaag het voorwerp van een levendige Mariadevotie. Frederik Mahieu licht de herstelproblematiek toe van het uit restauratietechnisch oogpunt bekeken, interessant gebouwtje met de typische beraapte voorgevel. Bij de werkzaamheden ging ook aandacht uit naar de omgeving van het kapelletje. De auteur drukt dan ook de wens uit dat het bedehuis weer snel de rustige plek wordt met haar zo kenmerkende door volksdevotie bepaalde sfeer.



Een onbekend werk van Nicolas Poussin in de kerk van Sterrebeek

De herontdekking van een verloren gewaand schilderij van de Franse grootmeester was belangrijk genoeg om de restauratiewerken te laten omkaderen door een internationale adviescommissie. Voorzitter Carl van de Velde stelt de groep van wijzen voor en licht hun werkwijze toe.



De Sint-Pancratiuskerk van Sterrebeek

Een plattelandskerk uit de tijd van het Hollands Bewind (1829), met incorporatie van de oude romaanse toren. Greta Paesmans en Anna Bergmans situeren de bouw en de inrichting van deze op het eerste gezicht onopvallende kerk.



Een jeugdwerk van Nicolas Poussin

De Fransman Nicolas Poussin bouwde vrijwel zijn hele schilderscarrière uit in Italië. Van de periode voorafgaand aan zijn vertrek naar Rome (1623) citeert zijn biograaf één enkel schilderij: de *Dood van de H. Maagd* voor de *Notre-Dame* van Parijs. Dit in meer dan één opzicht uitzonderlijke werk was echter lange tijd onvindbaar tot het herontdekt werd in Sterrebeek. Pierre-Yves Kairis ontrafelt de geschiedenis en de karakteristieken van dit opmerkelijke doek.



Frederik Mahieu

DE RESTAURATIE VAN DE WARANDEKAPEL IN HEULE/KORTRIJK

De ingang van de
kapel
(foto O. Pauwels)



Onlangs werd de restauratie van de kapel 'Onze-Lieve-Vrouw ter Warande' te Heule afgerond. Met dit artikel willen we verslag uitbrengen van de restauratie, en de genomen restauratieopties toelichten als illustratie van een weliswaar bescheiden maar uit restauratie-technisch oogpunt bekeken, interessant gebouwtje. De aanpak illustreert tevens hoe ook voor kleine monumentjes de algemene restauratiemethodologie, die het vooronderzoek als uitgangspunt neemt, wordt toegepast om tot een historisch verantwoord resultaat te komen.

BOUWGESCHIEDENIS

De geschiedenis van de kapel Onze-Lieve-Vrouw ter Warande in Heule is vrij goed gekend (1). Over de eigenlijke bouwgeschiedenis blijven de gegevens echter vrij schaars. De oudste vermeldingen van de kapel gaan terug tot de 16de eeuw, toen de kapel reeds een belangrijk bedevaartsoord was. In 1742 werd de kapel binnen haar toenmalige afmetingen herbouwd met toevoeging van een haaks op het schip aangebouwde kleine sacristie. Volgens de rekeningen werd het metselwerk van de kapel gekalkt. Dezelfde rekeningen vermelden voor het interieur verguld- en schilderwerken. Over later uitgevoerde restauratiewerken werden geen teksten gevonden.



▲
Het interieur vóór
de restauratie:
levende volksdevotie
(foto F. Mahieu)



▲
R. Verriest,
schilderij van de
kapel in haar
landelijke omgeving
(foto O. Pauwels)

Een oude prentbriefkaart toont op de gevel boven de inkompoort het jaartal '1876' (2). Mogelijk werd in dat jaar ook een restauratiecampagne uitgevoerd, maar er zijn hierover geen verdere gegevens bekend. In 1904 wijzigde de omgeving van de kapel sterk: aan de linkerkant van de kapel werd, tot quasi tegen de kapel aan, de nu nog bestaande fabriek Capelle gebouwd. Tijdens de eerste wereldoorlog hebben zowel fabriek, Warandekapel als de bij de kapel gelegen hoeve vrij zwaar te lijden. Kort na de eerste wereldoorlog, in 1923, werd de kapel dan (opnieuw?) gerestaureerd. Over de omvang van deze restauratie is weinig bekend. Naderhand werden alleen nog gewone onderhoudswerken uitgevoerd (3).

In 1995 werd de kapel als monument beschermd. De bescherming werd gemotiveerd op basis van de historische, in casu ook architectuurhistorische

waarde als zijnde een gaaf bewaarde 18^{de}-eeuwse kapel, teruggaand op een ouder bedehuis, met beeldbepalende ligging in de straatbocht. Daarenboven werd het pand beschermd omwille van zijn sociaal-culturele waarde: de volksdevotie, voornamelijk de Mariadevotie, speelt hier immers van oudsher een grote rol (4). Dat uit zich tot op de dag van vandaag in de talrijke heiligenbeelden waarvoor bloemstukken gelegd worden en kaarsen gebrand.

VOORONDERZOEK

Bijna 80 jaar na de laatste restauratie bleek de nood aan een nieuwe restauratie zich op te dringen: de toestand van het leien dak en de dakruiter of klokkentorentje was zorgwekkend (uit veiligheidsoverwegingen was het klokje al weggenomen), het kalkvoegwerk was op vele plaatsen uitgespoeld en de cementberaping van de voorgevel vertoonde barsten en afstoting. Het interieur van de kapel was, mede ten gevolge van de vele kaarsen die nog worden gebrand, erg vervuild. Om de restauratieopties te kunnen bepalen, werd beslist om voorafgaandelijk aan de opmaak van het dossier een materieel-technisch vooronderzoek in het kapelinterieur uit te voeren.

Op de muren van de kapel werden vier lagen aangetroffen: onderaan een polychrome laag, vervolgens een donkerroze, een lichter roze en tenslotte een laag gebroken wit. De polychrome laag bestond uit een roodbruine lambrisering, met daarboven een fries. Boven de fries waren de muren licht okergeel geschilderd. De fries met neogotische sjabloonschildering en het muurvlak zijn in olieverf geschilderd,

▼
Gedenksteen
van de restauratie
van 1923
(foto F. Mahieu)



► De kapel vóór restauratie
(foto F. Mahieu)

►► Voorgevel vóór de restauratie
(foto F. Mahieu)



terwijl de lambrisering bestaat uit in de massa gekleurde pleister: de kleur werd rechtstreeks aan de pleister toegevoegd, en dus niet achteraf erop geschilderd. De ingrijpende restauratie uitgevoerd in 1923 (of reeds in 1876?) doet veronderstellen dat deze afwerking toen werd aangebracht. Dit betekent echter ook dat bij die restauratie de muurbeplesiering met alle 18de-eeuwse afwerkingslagen integraal werd verwijderd.

Steekproeven wezen uit dat de lambrisering over alle muren doorliep. Van de fries vonden we echter geen sporen terug in het koor. Wellicht werd hier nader-

▼ Onderzoek van de afwerkingslagen
(foto F. Mahieu)



hand (in voorbereiding van een overschildering?) de verf verwijderd. Toch was de aflijning boven de fries nog zichtbaar: Daaruit bleek dat de fries op de koorwanden alleszins hoger was dan deze in het schip. De kroonlijst was geschilderd in verschillende gradaties oker en beige. Het gewelf tenslotte was licht-blauw geschilderd, en de gewelfribben in gebroken wit.

Ook op altaar, expositietorentje en kandelaars werden steekproeven uitgevoerd. Opeenvolgende kleurstellingen konden achterhaald worden. Het altaar was in oorsprong bruin en blauw. Op kandelaars en expositietorentje bleek de onderste laag een houtimitatie te zijn, wellicht imitatie-mahonie. Tenslotte werden ook drie beelden uit de kapel onderzocht: de zeventiende-eeuwse beelden van de H. Rochus en de H. Job en het neogotische Sint-Jozefsbeeld (5).

Voor het exterieur van de kapel beperkten we ons tot een iconografisch onderzoek, gecombineerd met de bevindingen ter plaatse. Op de bovenste muurgedeelten, die door de dakoversteek beschermd zijn van slagregen en afstromend regenwater, vonden we op verschillende plaatsen okerkleurige kalkverflagen terug. Aan de voet van de muur waren er sporen van een zwarte, gepikte plint. Onder de rode verflaag op het houtwerk van deur en dakruiter waren een aantal blauwe verf lagen te vinden. De cementberaping van de voorgevel werd wellicht (her-)aangebracht in 1923. De huidige afwerkingslaag toont in vergelijking tot de beraping op de oude prentbriefkaart verschillende wijzigingen: De pilasters en de plint wer-

den met een imitatie-natuursteen-voeg gecementeerd. Voorheen bemerken we een erg fijne pleisterlaag, waarin de baksteen zich nog aftekent. De nis boven de poort werd aangepast, en het jaartal '1876' werd verwijderd. Op de verdieping werd het jaartal '1742' vervangen door de tekst 'GEBOUWD 1742 HERSTELD 1923'. Ook de detaillering van de kapitelen van de pilasters en de voluten werd aangepast. Tenslotte zien we op de foto ook dat de gepikte plint vóór 1923 doorliep over de voorgevel; en dat het opschrift 'O.L.V. TER WARANDE B.V.O.' nog niet was aangebracht.

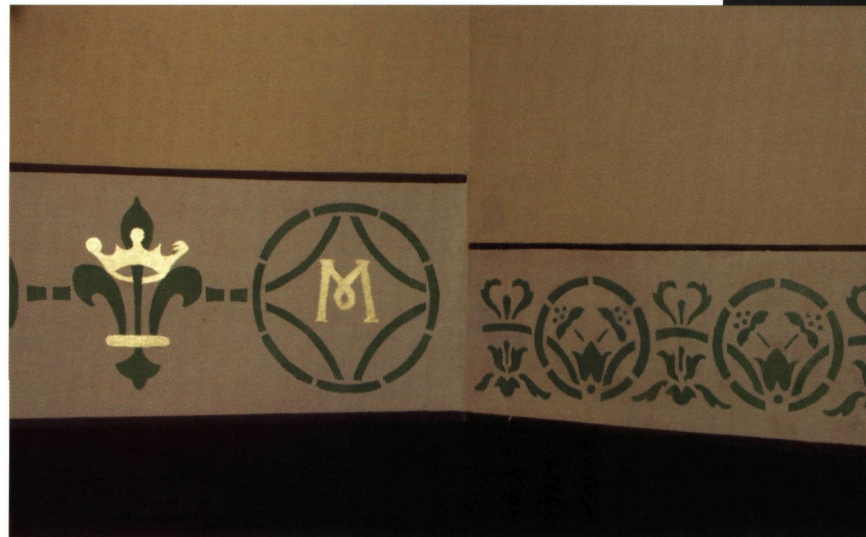
RESTAURATIECONCEPT

Uit het voorgaande blijkt dat dit bescheiden kapelletje al verschillende, vrij ingrijpende herstellings- en restauratiecampagnes onderging. Van de 18de-eeuwse, initiële afwerkingslagen bleef in het interieur niets bewaard. Het gebouwtje, zoals we het vandaag kennen, is vooral het resultaat van de restauratiecampagne van 1923 (6). Het exterieur bewaarde, op de voorgevel na, nog ongeveer zijn 18^{de}-eeuwse uitzicht. Zoals reeds vermeld werd de voorgevel aangepast en dateert de huidige bepleistering van de laatste restauratie.

Omdat bij restauratie speculatie vermeden moet worden, is de enige relevante referentieperiode om naar te restaureren deze laatste restauratiecampagne. Daarnaast was het de uitdrukkelijke bedoeling om middels een zachte restauratie het karakter van het bedehuisje, met zijn kenmerkende levende volksdevotie, zoveel mogelijk te respecteren. In geen geval mocht het resultaat van de restauratie een gemusealiseerd kapelletje worden.

DE RESTAURATIEWERKEN

Na evaluatie van het dak, bleken de leien dermate aangetast dat een integrale vervanging door natuurleien van hetzelfde formaat zich opdrong. Het metselwerk van de gevels werd waar nodig hersteld. Voor alle metsel- en voegwerken werd gebruik gemaakt van een traditionele zuivere kalkmortel, zonder enige toevoeging van cement. Om het baksteenparement te beschermen, en om het oorspronkelijke uitzicht van het kapelletje te herstellen werd beslist de kapel opnieuw te kalken met een okerkleurige kalkverf. Ook de plint werd opnieuw aangebracht. De met cementberaping bezette voorgevel werd hersteld. We belichten deze restauratietechniek in de bijgaande kadertekst.



▲
De nieuwe
sjablonenfries
(foto O. Pauwels)

De glas-in-loodramen werden gedemonteerd, het glas gereinigd en herlood en tenslotte opnieuw geplaatst. De dakruiter werd ter plaatse gerestaureerd. De later aangebrachte beplanking werd verwijderd, en enkele ingerotte stijlen werden verschoeid met nieuw hout. Het geheel werd vervolgens opnieuw blauw geschilderd. Nadat torenkruis en haan waren hersteld, werden ook deze herplaatst. Ten slotte werd dakruiter van een duivenwering voorzien. Ook de bewaarde 18^{de}-eeuwse dakkap werd vakkundig gerestaureerd. Te ernstig aangetaste delen werden vervangen door nieuw hout, dat met traditionele haak- en liplassen werd bevestigd. Ook de houtverbindingen werden nagezien en zonodig hersteld.

In het interieur werd geopteerd om de polychrome afwerking te herstellen: met oplosmiddelen kon de fries vrijgelegd worden. De aangetaste of deels ontbrekende zones werden aangevuld. Over het uitzicht van de fries in het koor bestaan geen aanduidingen. Omdat we echter met zekerheid weten dat de koorfries breder was dan deze op de zijmuren, en om te verhinderen dat er een onevenwicht in de kapel zou ontstaan (het koor is altijd het rijkst uitgewerkt), werd geopteerd om een nieuwe fries te ontwerpen. Deze fries werd gebaseerd op een bestaande Mariafries (met gekroonde lelie en hoofdletter M), en werd vormelijk geïnspireerd op de teruggevonden fries in het schip. Het in de muur ingewerkt, gebarsten marmeren wijwatervaatje werd behouden. Om het opnieuw functioneel te maken werd hierin een koperen kuipje aangebracht. Ook voor de meubilering werd de oorspronkelijke kleurstelling hernomen. Tenslotte zullen de waardevolle beelden van de H. Rochus en H. Job nog worden gerestaureerd. Naderhand worden ze, voorzien van een diefstalbeveiliging, in

BIJZONDER PLEISTERWERK: DE ZOGENAAMDE VINGERBERAPING

De met cementberaping bezette voorgevel vertoonde verschillende barsten. Hier en daar waren reeds delen beraping verdwenen. Bovendien bleek het bovenste deel van de voorgevel vroeger al eens, op minder geslaagde wijze, te zijn herbepoetst. Deze storende delen werden, samen met de niet meer goed hechtende delen verwijderd. Nadat de ondergrond opnieuw zuiver gezet was, werd het metselwerk bevochtigd. Vervolgens werd op het metselwerk een plastische hechtingslaag aangebracht, samengesteld uit kalk en caseïnaat. Door een gespecialiseerde restauratieaannemer werden, na een aantal proefstalen, de ontbrekende delen opnieuw ingevuld met een zogenaamde 'vingerberaping'. Een bastaardmortel

(cement, luchtkalk en rijnzand) werd van op enige afstand op het metselwerk gegooid, waarna hij met de vingers werd bijgewerkt tot de gewenste structuur werd bekomen. Hierbij werden de randen goed aangedrukt, zodat een goede aansluiting ontstond met de bestaande beraping. Met de waterspuit werd het oppervlak tenslotte nog bijgewerkt, tot het gewenste, afdruipende uitzicht. Om te vermijden dat de nieuw aangebrachte delen zich door een groot kleurcontrast zouden aftekenen van de behouden delen, werd de volledige gevel naderhand afgewerkt met een kalkcaseïnaatverf, gepigmenteerd met houtskool. Voor de gevelvelden tussen de pilasters werd hierbij een iets lichter gekleurde verf gebruikt.





◀ De kapel
na restauratie
(foto O. Pauwels)



◀ Het interieur
na restauratie
(foto O. Pauwels)



▲ Zijaanzicht
na restauratie
(foto F. Mahieu)



▲ R. Vertriest,
de kapel
in de winter
(foto O. Pauwels)

de kapel teruggeplaatst. Om sterke roetvervuiling tegen te gaan werd een sobere rookafzuiginstallatie ontworpen, waaronder de kaarsen kunnen worden gebrand.

Ook aan de omgeving van het kapelletje werd de nodige aandacht besteed: nadat de kerkfabriek enkele jaren geleden het rechtsaanpalend stukje grond kon verwerven, wordt dit omhaagd met een streekeigen meidoornhaag. Aan de linkerkant van de kapel werd de hoge aansluitende muur verlaagd tot op tuיןmuurhoogte. Om het onderhoud van kapel en omgeving in de toekomst te vergemakkelijken werd hierin een poortje aangebracht.

Nu de Warandekapel na de periode van de werken weer voor het publiek toegankelijk is, hopen we dat ze opnieuw de rustige plek kan worden, met haar typische, door volksdevotie bepaalde karakter. Pas dan mag de restauratie als echt geslaagd beschouwd worden.

Frederik Mahieu is architect en erfgoedconsulent bij het agentschap R-O Vlaanderen, Onroerend erfgoed in West-Vlaanderen.

WERFGENERIEK

Bouwheer: Kerkfabriek Sint-Eutropius, Heule

Ontwerpers: Het dossier werd opgestart door architect Freddy Roose. Na het plotse overlijden van de architect werd het dossier verder afgewerkt door irs. arch. Carl Vanacker en Dries Vanhove.

Begeleiding: Vlaamse Overheid, Agentschap R-O Vlaanderen, Onroerend erfgoed West-Vlaanderen Frederik Mahieu en Catheline Metdepenninghen

Aannemers: Het vooronderzoek werd uitgevoerd door bvba Vandenborre-Lauwers in mei 2002. De hoofdaannemer voor de restauratie was Groep Monument uit Ingelmunster. Voor de gespecialiseerde restauratiewerken, o.a. vrijleggen en retoucheren interieur en beelden, en de cementberapung werd beroep gedaan op bvba Vandenborre-Lauwers.

Kostprijs: 146.095,33 euro waarvan 132.308,24 euro excl. BTW betoelaagbaar

Betoelaging: Vlaamse Overheid: 60%; Provincie West-Vlaanderen: 20%; Stad Kortrijk: 10%

Periode: 10 oktober 2005 - 23 mei 2006

EINDNOTEN

- (1) ROELSTRAETE J., *De Warandekapel*, in *Heulespiegel*, nr. 2, mei 1985, p. 1-15; DEBAERE J., *Tweehonderdvijftig jaar Warandekapel Heule. 1742-1992*, Heule, 1992.
- (2) De kaart is afgebeeld in ROELSTRAETE J., *op.cit.*
- (3) Zo werd het interieur van de kapel herschilderd in 1966 en in 1987. In 1987 werden ook het kruis en de haan vernieuwd.
- (4) Agentschap R-O Vlaanderen, Onroerend erfgoed West-Vlaanderen, Archief, nr. 1579.
- (5) Voor de inventaris van de cultuurgoederen in de kapel, cf. MEIER-ROOSE B. en VERSCHRAEGEN H., *Fotorepertorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen, Provincie West-Vlaanderen, Kanton Kortrijk I*, Brussel 1981, p.17.
- (6) Zoals hoger vermeld, werd de kapel mogelijk ook in 1876 geres- taureerd. Vandaag is niet bekend welke werken in 1876 werden uitgevoerd.

Carl Van de Velde

DE ADVIESCOMMISSIE POUSSIN VAN DE KONINKLIJKE COMMISSIE VOOR MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

Vooraan, vlnr.,
M. Serck-Dewaide,
M. Wylid,
C. Van de Velde,
Fr. Dijoud,
V. Bücken en
P.-Y. Kairis
(foto KIK)



De herontdekking van de verloren gewaande Dood van de H. Maagd die Nicolas Poussin in 1623 schilderde voor de kerk van Notre-Dame te Parijs, mag als een ophefmakend feit worden beschouwd. Het schilderij, dat sedert de 19^{de} eeuw in de parochiale kerk van Sterrebeek een onderkomen had gevonden, is inderdaad het enige met zekerheid aan de kunstenaar toe te schrijven werk uit de periode vóór hij naar Rome is vertrokken.

Deze vaststelling en een eerste analyse van de bewaringstoestand van het doek leidden al snel tot de vaststelling dat de restauratie van dit sleutelstuk in onze kennis van het jeugdwerk van de Franse kunstenaar een noodzakelijke, maar tevens delicate operatie zou zijn. Daarom werd, naar analogie met andere belangrijke restauraties uit het verleden waarvoor de Vlaamse overheid de verantwoordelijkheid had opgenomen, van bij de aanvang voorzien dat zij zou begeleid worden door een adviescommissie. Het

voorbeeld van de succesvolle restauratie van de Kruisoprichting van Pieter Paul Rubens in de Antwerpse kathedraal in de jaren 1983-1991 heeft daarbij zeker inspirerend gewerkt.

Op verzoek van de voormalige Afdeling Monumenten en Landschappen, aanvaardde de IIde Afdeling van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen van het Vlaamse Gewest, bevoegd voor het roerend patrimonium in de beschermde monumenten in Vlaanderen, deze opdracht op 14 december 2000. De IIde Afdeling heeft zich van die taak gekweten tot op het ogenblik dat zij, na de samenvoeging van de Iste en de IIde Afdeling van de Commissie, in 2004 opgehouden had te bestaan. Van dat ogenblik af heeft zij, onder hetzelfde voorzitterschap als voorheen, gefungeerd als commissie ad hoc, daartoe door de Iste Afdeling van de Commissie gemandateerd. Op die manier is haar continuïteit gevrijwaard gebleven.

Op 4 januari 2001 bracht de Commissie een eerste bezoek aan het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in Brussel, waar het schilderij in af-

wachting van zijn restauratie was ondergebracht. Zij nam er kennis van een beknopte *Voorstudie* die door het Instituut was uitgevoerd en van een voorlopig voorstel van behandeling.

De Commissie zag onmiddellijk in dat zij, zoals bij de restauratie van Rubens' Kruisoprichting, nood had aan adviezen van internationale experts met ervaring op het gebied van de restauratie van schilderijen van Poussin. Er werd derhalve een beroep gedaan op mevrouw France Dijoud, *Chef du Département Conservation-Restauration des Musées de France* in Parijs en op de heer Martin Wyld, *Head of the Conservation Department* van de *National Gallery* in Londen. Beide experts aanvaardden deze opdracht met enthousiasme. Zij namen voor het eerst deel aan de inspectie van het schilderij in het Instituut op 17 september 2001 en hebben sedertdien in talrijke plaatsbezoeken van de Commissie de Commissieleden en de leden van de staf van het Instituut van hun kennis en inzichten laten genieten. Wij zijn hun daarvoor grote dankbaarheid verschuldigd.

Bij een aantal vergaderingen van de Commissie in het Instituut werden ook vertegenwoordigers uitgenodigd van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, waar het schilderij in de eerste helft van de 19^{de} eeuw bewaard was geweest. Voor de medewerking van de dames Helena Bussers en Véronique Bücken wil ik hier ook mijn dank uitspreken.

In de bijeenkomst van 17 september 2001 keurde de Commissie het voorstel goed om over te gaan tot de geleidelijke verwijdering van de vernislaag van het schilderij. Tevens kwam zij tot het besluit dat nadere onderzoeken moesten worden uitgevoerd, zowel op technisch-materieel vlak als op archivalisch gebied.

Dit laatste onderzoek werd uitgevoerd in de archieven van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel, van het Aartsbisdom Mechelen en van het Algemeen Rijksarchief te Den Haag. Het heeft echter weinig resultaten opgeleverd. De precieze omstandigheden van de verwijdering van het schilderij uit het museum van Brussel en zijn opname in het patrimonium van de kerk van Sterrebeek zijn niet kunnen verhelderd worden.

Ook de opzoeken naar eventuele vroegere restauraties van het doek hebben weinig resultaten opgeleverd. Er werden geen aanwijzingen gevonden van behandelingen gedurende de periode waarin het zich nog in Frankrijk bevond. Zoals reeds eerder was vastgesteld, heeft er in 1803 te Brussel wel een restauratie plaatsgehad, maar die lijkt slechts van beperkte omvang te zijn geweest.

De hoger genoemde *Voorstudie* van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium werd aangevuld door het aanmaken, in oktober 2001, van een totale Roentgen-opname van het doek en door het uitvoeren van analyses van verfmonsters. Dit resulteerde in het verslag *Schildertechniek - Technique picturale*, dat in februari 2002 aan de Commissie ter beschikking werd gesteld.

Intussen was, met instemming van de Commissie, de ploeg van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium onder leiding van mevrouw Marie Postec begonnen met het verwijderen van de vernislaag. Door deze verwijdering kwamen aanzienlijke overschilderingen aan het licht. Zij zijn waarschijnlijk het gevolg van een behandeling van het schilderij in de eerste helft van de 19^{de} eeuw, al zijn daarover geen archivalische gegevens voorhanden. Op 18 maart 2002 adviseerde de Commissie om die overschilderingen te verwijderen. Toen zij het schilderij opnieuw onderzocht op 29 oktober 2002, waren de meeste overschilderingen reeds weggenomen. Op voorstel van de experts werd overeengekomen dat deze operatie zou worden voortgezet, in het bijzonder in de blauwe zones en bij het centrale personage op de voorgrond.

De behandeling van de verflaag is in de daaropvolgende periode volgens dezelfde richtlijnen uitgevoerd, zoals de Commissie bij diverse plaatsbezoeken (12 juni 2003, 2 maart 2004, 7 juli 2004, 7 januari 2005) heeft kunnen vaststellen. Een bijzonder intrigerend probleem vormden de handen van enkele vrouwen rond het bed van de H. Maagd, die vermoedelijk naar aanleiding van een restauratie overschilderd waren geworden. Aangezien hierover echter geen absolute zekerheid bestond (er is een kleine kans dat het om overblijfselen van een pentimento van de schilder zou gaan), werd uiteindelijk beslist de 'storende' hand niet te verwijderen, doch weg te retoucheren. Het verzorgen van het chromatisch evenwicht in de retouches en het aanbrengen van de beschermende vernislaag voltooiden de bewerking van de verflaag van het schilderij.

De behandeling van de drager heeft heel wat aandacht gewekt bij de Commissie. Reeds op 17 september 2001 had zij vastgesteld dat het raam waarop het doek was gespannen weliswaar oud was, maar zeker niet het originele kon zijn, omdat het doek aan de vier zijden ingekort is geworden. Het doubleeringsdoek, dat was losgekomen en sterk beschadigd was, moest worden weggenomen. Er werd voor geopteerd om het door een los doek te vervangen. Overigens was de Commissie over het algemeen van

oordeel dat er de voorkeur moest worden aan gegeven om de nog aanwezige oude elementen, doek, spieraam, lijst te bewaren, ook al zijn zij niet origineel. Daarom werd besloten het spieraam te restaureren en aan de afmetingen van het doek aan te passen. Een vergelijkend onderzoek naar de omlijstingen van 17de-eeuwse Franse altaarstukken in het *Musée du Louvre* in Parijs, uitgevoerd onder leiding van France Dijoud, bracht onvoldoende vergelijkbare elementen aan het licht om een reconstructie van de originele lijst te overwegen. De nog aanwezige lijst van het schilderij, wellicht daterend van het einde van de 18de of het begin van de 19de eeuw, werd niet vervangen, doch hersteld en aangepast en opnieuw verguld.

Hoewel de Commissie zich na een plaatsbezoek aan de kerk (7 juli 2004) en op basis van het onderzoek naar de evolutie doorheen het jaar en bij bijzondere evenementen van de temperatuur en de vochtigheid in de kerk, dat in 2003-2004 werd uitgevoerd, bezorgd toonde over de mogelijke invloed van de klimaatschommelingen op het schilderij, werd afgezien van de suggestie om een climabox voor het schilderij te laten maken.

In voorbereiding van de terugkeer van het schilderij naar de kerk van Sterrebeek onderzocht de Commissie verschillende mogelijke plaatsingen, voornamelijk met het oog op de meest geschikte bewaringscondities. Uiteindelijk ging de voorkeur naar de zuidwand van de kerk, waar het schilderij boven de biechtstoel een plaats kon vinden. De Commissie gaf wel als uiteindelijke raadgeving mee, dat de klimatologische condities in het kerkgebouw strikt zouden dienen opgevolgd te worden. Het is noodzakelijk, als

men het werk in optimale condities wil bewaren, dat de temperatuur en de vochtigheid van de lucht op een zo constant mogelijk niveau behouden worden en dat alleszins plotselinge schommelingen vermeden worden.

Op 14 juni 2005 vergaderde de Commissie voor de laatste maal in het atelier van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, vóór het schilderij. Zij kon er haar voldoening uitspreken over de kwaliteit van de uitgevoerde restauratie, die een tot voordien onbekend jeugdwerk van een groot kunstenaar opnieuw tot leven had gebracht. De ploeg van restauratrice Marie Postec verdient daarvoor onze hulde en dankbaarheid.

Het procédé van de adviescommissie voor de restauratie van de belangrijkste kunstwerken, in casu schilderijen, heeft ook in dit geval zijn nut kunnen bewijzen. Experten voor het in Vlaanderen bewaarde roerend erfgoed, gerecruteerd uit de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen en aangevuld, op hun eigen initiatief, door specialisten in de restauratie van het te behandelen kunstwerk, zijn voor de uitvoerders van de restauratie geen potentieel, doch participanten in een gezamenlijke opdracht. Uitwisseling van ervaringen en inzichten kunnen in dit opzicht enkel verrijkend werken.

Carl Van de Velde is ere-ondervoorzitter van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen van het Vlaamse Gewest, en leidde als voorzitter de Commissie Nicolas Poussin

Greta Paesmans en
Anna Bergmans

DE SINT-PANCRATIUSKERK VAN STERREBEEK (1829)

Sint-Pancratiuskerk
in Sterrebeek
(foto O. Pauwels)



Op 15 mei 2001 werd de Sint-Pancratiuskerk van Sterrebeek beschermd als monument, de omgeving als dorpsgezicht (1).

Dat gebeurde rechtstreeks naar aanleiding van de ontdekking van het schilderij *De Dood van de H. Maagd* (1623), een verloren gewaand jeugdwerk van de beroemde Franse schilder Nicolas Poussin. Hoe dit meesterwerk vanuit de kathedraal Notre-Dame in Parijs precies in Sterrebeek verzeilde blijft voorlopig een raadsel. Over het kunstwerk zelf berichten andere bijdragen in dit nummer.

Wij signaleren hier enkel het gebouw dat sinds de terugkeer van het schilderij na de restauratie ongewoon veel bezoekers krijgt.

NICOLAS POUSSIN IN STERREBEEK

Bij de ontdekking van het schilderij van Nicolas Poussin door Pierre-Yves Kairis van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, was het onmiddellijk duidelijk dat een dergelijk belangrijk werk bestudeerd en gerestaureerd zou moeten worden. Het schilderij maakte integrerend deel uit van de inrichting van de kerk. Daarom kon een eventuele bescherming als monument garanties bieden voor een professionele begeleiding van het project door de Vlaamse Overheid én een belangrijke financiële steun brengen (60% Vlaamse Gemeenschap, 20% provincie Vlaams Brabant, 10% gemeente Zaventem). De ontdekking van een kunstwerk van internationaal belang was een uitzonderlijke gebeurtenis. Tussen de motiveringsnota voor de bescher-

ming (30 oktober 2000) en het besluit zelf (15 mei 2001), verliepen dan ook geen zeven maanden. Er werden geen bezwaarschriften ingediend.

DE SINT-PANCRATIUSKERK

De Sint-Pancratiuskerk staat temidden van een volledig ommuurd, sinds geruime tijd gedesafecteerd kerkhof, op de hoek gevormd door Kerkdries en Dorp. De kerk wordt aan de westzijde geflankeerd door de eveneens ommuurde pastorie (1791) en aan de noordzijde door het voormalige gemeentehuis (1849, architect Voyer). Nog meer noordelijk bevindt zich het dorpskasteel in 1761 opgetrokken op de plaats van een 14^{de}-eeuwse burcht. Dit kasteel – de Selliers de Moranville – werd samen met het omringende park reeds beschermd bij koninklijk besluit van 30 augustus 1958.

De oudste vermelding van de parochiekerk van Sterrebeek gaat slechts terug tot 1221. Vermoedelijk dient haar ontstaan als borchtkerk in de 9^{de} eeuw gesitueerd. Het personaat (het recht om een kandidaat voor een geestelijk ambt voor te dragen) was in het bezit van de bisschop van Kamerrijk aan wie één derde van de tienden toekwam. De overige twee derden werden geïnd door de dorpsheer. De oude romaanse kerk was driebeukig met afgerond koor, een vierkante toren boven het priesterkoor, en aanleunend een ronde traptoren (2).

In 1828 was de oude Sint-Pancratiuskerk bouwvallig. Daarom werd beslist het gebouw te slopen en te vervangen door een nieuwbouw mét behoud van de toren in lokale, zandhoudende kalksteen. De nieuwe kerk was niet meer naar het oosten gericht. Na de afbraak van het oostkoor werd de ingang immers verlegd naar de plaats waar de oude apsis gestaan had. Het nieuwe koor werd aldus naar het westen gericht.

De bouwwerken werden bekostigd met de opbrengst van de verkoop van gronden van de kerkfabriek en met toelagen van provincie en hogere overheid. In dit verband wordt de vrijgevigheid van Koning Willem I en van zijn oudste zoon de prins van Oranje vermeld.

We bevinden ons immers in de periode van het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden, onder Hollands Bewind (1815-1830). Terwijl de burgerlijke architectuur uit die tijd na het Franse Bewind haar plaats verworven heeft in de architectuurgeschiedenis, is de religieuze architectuur in de toenmalige Zuidelijke

Provincies nauwelijks bestudeerd (3). Wat de 19^{de} eeuw betreft kreeg de neogotische stijl in al zijn creatieve vormen immers de meeste aandacht van de onderzoekers. Dat blijkt zowel uit de bestaande literatuur als uit de beschermingen (4).

Het ontwerp voor een nieuwe driebeukige kerk met half rond koor werd gerealiseerd door architect Stevens. Het oeuvre van deze ontwerper is nog niet in kaart gebracht.

De Sint-Pancratiuskerk met pseudobasilicale aanleg – een driebeukig schip met half rond koor (1829) en deels ingebouwde toren – is opgetrokken in baksteen en zandhoudende kalksteen en heeft een natuurleien bedaking. Voor de bouw werd gebruik gemaakt van recuperatiemateriaal van de gesloopte voorganger van de kerk. Het is een sober volume, dat wordt belijnd door een natuurstenen plint, steigergaten waarboven zich een geprofileerde houten bakgoot bevindt en regelmatige hoekkettingen. Een register van grote rondboogvensters in een negblokomlijsting met trapeziumvormige sluitsteen bepaalt het traveeritme van de beuk. Identieke rondboogvensters zorgen voor een laterale verlichting van het smallere koor met blinde apsis. De compactheid van het volume wordt onderstreept door het zwak hellende zadeldak dat de drie beuken en het koor overdekt.

De deels ingebouwde toren wordt voorafgegaan door een bak- en natuurstenen ingangsportiek in aedicula-vorm met puntgevel, top- en schouderstukken en een ritmering met speklagen. Links en rechts van de toegang is een pseudo-fronton aangebracht, waaronder links een in de muur gemetselde grafplaat. Ook in de gevel van de linkerzijbeuk werden grafplaten, overwegend van overleden pastoors, ingewerkt.

De ruwbouw van de kerk werd afgerond in november 1829. De binnenaferwerking nam nog geruime tijd in beslag want pas in juni 1836 werd de nieuwe Sint-Pancratiuskerk plechtig ingewijd. Circa 1853 werd aan het koor de grafkapel toegevoegd van de familie de Fierlant, eigenaars van het nabijgelegen kasteel Ter Meeren. De belangrijkste latere ingreep was de bouw in 1896 van een ruimere sacristie in neotraditionele vormgeving onder leiding van architect Struyven uit Schaarbeek. Ook hier werd recuperatiemateriaal van de gesloopte kerk gebruikt. Afgezien van onderhouds- en herstellingswerken (1954, 1970 en 1991) en consolidatie van de toren (1898) onderging de kerk sindsdien geen noemenswaardige wijzigingen.



DE INRICHTING

De bepleisterde en momenteel in lichte tinten geschilderde binnenruimte wordt gestructureerd door rondboogarcades, opgevangen door toscanse zuilen op een hoog vierkant basement. De hogere middenbeuk is afgedekt met een tongewelf op een sterk geprofileerde, omlopende kroonlijst, terwijl de zijbeuken zijn voorzien van een vlakke zoldering. Het koor wordt van de beuk gescheiden door een hoge rondboog op pilasters. De witmarmeren tegelvloer contrasteert met de betegeling in de beuken die is uitgevoerd in Basècles, waarop een zwart en roodmarmeren plint aansluit. Links van de toren bevindt zich de doopkapel met vloer in lokale, zandhoudende kalksteen en een 19^{de}-eeuwse marmeren doopvont; rechts een bergruimte die momenteel als stookplaats wordt gebruikt.

De kerk werd na de afwerking van het interieur be-meubeld. Het hoofdaltaar met expositietroon en een altaartafel in gemarmerd hout is een ouder meubel met aanpassingen van ca. 1837. De noordelijke en zuidelijke portiekaltaren, ook uitgevoerd in gemarmerd hout, werden ca. 1837 aangekocht van de Sint-Pieterskerk in Leuven. De orgeltribune op de eerste verdieping van de toren is voorzien van een 18^{de}-eeuwse houten balustrade. Het orgel van L. Dryvers, Kessel-Lo (1847) werd in 1905 verbouwd door Jos Stevens uit Duffel. Verder noteren we twee eikenhouten biechtstoelen in 1947 aangekocht van de Sint-Jacob-op-de-Coudenberghkerk te Brussel. Acht glasramen van het Brusselse atelier Edouard Steyaert (1868-1932) met gebrandschilderde grisailleversiering op gele achtergrond hebben een centraal motief met symbolische verwijzing naar Maria (Gesloten Hof, Deur des Hemels, Ark van het Verbond...) (5).

▲
Interieur van de
Sint-Pancratius met
het gerestaureerde
doek van Poussin
(foto O. Pauwels)

Tussen schilderijen van de 18^{de} (*Aanbidding van de drie Wijzen, Bewening van Christus*) en de 19^{de} eeuw (*Aanbidding van de herders, Jezus aan het kruis met Maria Magdalena*) bevond zich ook de *Dood van de H. Maagd*, het teruggevonden werk van Nicolas Poussin.

ALS MONUMENT BESCHERMD

Het gebouw vormt zowel in- als uitwendig een goed bewaard voorbeeld van een plattelandskerk met pseudobasilicale aanleg tijdens het Hollandse Bebind. Het strak symmetrische en evenwichtig opgebouwde, compacte volume sluit vrijwel naadloos aan bij de bewaarde, deels ingebouwde en in lokale natuursteen opgetrokken romaanse toren uit de 12^{de} eeuw. Het monumentale karakter van de Sint-Pancratiuskerk wordt versterkt door de inplanting temidden van een met hekkens en muren omsloten kerkhof. Haar intrinsieke waarde wordt ten slotte bijkomend ondersteund door de omkadering met historisch en architecturaal waardevolle panden, namelijk pastorie (1791) en voormalig gemeentehuis (1849).

De bescherming als monument en dorpsgezicht op 15 mei 2001 heeft de kwaliteiten van dit ensemble erkend en bewaard voor de toekomst. Het uitzonderlijke schilderij van Nicolas Poussin is hier een blikvanger geworden.

Greta Paesmans is erfgoedconsulent bij het agentschap RO-Vlaanderen, provincie Vlaams-Brabant.

Anna Bergmans is erfgoedonderzoeker bij het VIOE.

EINDNOTEN

- (1) Kadastergegevens: Zaventem 4e Afdeling, sectie B 2e blad, perceelnummers:
– de kerk en kerkhofomgeving: 332^a, 331^b(deel)
– de onmiddellijke omgeving: 327^b, 328^a, 329^g, 329^k, 329^l, 329^m, 331^b(deel)
- (2) Leuven, archief Monumenten en Landschappen, dossier Sterrebeek, Sint-Pancratiuskerk; WAUTERS A., *Histoire des environs de Bruxelles*, 8B, Brussel, 1978 (anastatische herdruk van 1855); LEMAIRE R., *Les origines du style gothique en Brabant. Première partie: l'Architecture romane*, Parijs, 1906, p. 207-209; LEURS C., *Les origines du style gothique en Brabant. Première partie: l'Architecture romane*, 2. *L'Architecture romane dans l'ancien duché*, Parijs, 1922, p. 76; VERBESSELT J., *Het parochiewezenen in Brabant tot het einde van de 13de eeuw*, 12, Pittem, 1972; VANNOPPEN H. en SOMMEREYNS-PARENT L., *De geschiedenis van Sterrebeek, het kasteeldorp*, Tiel, 1978.
- (3) VAN DE VIJVER D., *Architectuur in de zuidelijke provincies van het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden 1815-1830*, in DHONDT L., HUBERT J.-C., VACHAUDEZ Ch., VAN CLEVEN J., VAN DE VIJVER D., *18de-eeuwse architectuur in België. Laatbarok-rococo-neoclassicisme*, Tiel, 1998, p.207.
- (4) COOMANS Th., *Kerken in neostijlen in Vlaanderen. Ontwikkeling en implementatie van een methodologie voor de bescherming en de monumentenzorg van het negentiende-eeuwse kerkelijk architecturaal patrimonium in Vlaanderen. Eindverslag*, Leuven, KADOC, 2003, p. 54.
- (5) www.kikirpa.be

Pierre-Yves Kairis

EEN UITZONDERLIJK SCHILDERIJ!

De naam van de Franse schilder Nicolas Poussin (1594-1665) klinkt landgenoten niet onmiddellijk vertrouwd in de oren. Voor sommigen is hij slechts bekend als de antipool van Rubens, met wie hij sinds het einde van de 17^{de} eeuw vaak vergeleken wordt.

Poussin wordt vaak voorgesteld als dé meester bij uitstek van de tekening, terwijl Rubens dan weer beschouwd wordt als de grootmeester van de kleur. Ietwat schematisch zou men kunnen stellen dat Poussin voor de Fransen is wat Rubens voor de Belgen is.

BELANG VAN HET SCHILDERIJ

De paradox is dat Poussin vrijwel zijn hele schildersloopbaan in Italië uitbouwde. Men kan stellen dat hij evenzeer een Romeins als een Frans schilder is. Geboren in Les Andelys, zou deze jonge Normandiër pas laat, na zijn humaniorastudies in Rouen, de stap naar de schilderkunst zetten. Er is weinig geweten over de eerste jaren van zijn vorming. Wel staat vast dat hij rond 1620 in Parijs voor belangrijke opdrachtgevers werkte, hetgeen verwijst naar een reeds duidelijk herkenbaar talent.

Hij verliet Frankrijk op het einde van 1623 en trok naar Rome, waar hij in de lente van het volgende jaar aankwam. Na een moeilijk begin vond hij dan toch een beschermheer in de persoon van de verzamelaar Cassiano dal Pozzo en diens meester, de kardinaalsneef Francesco Barberini. Het is duidelijk dat de twee werken die hij voor deze laatste schilderde, namelijk de *Val van Jeruzalem* en de *Dood van Germanicus*, beslissend zijn voor het vervolg van zijn carrière. Hiermee trad hij op de voorgrond van het

Romeinse artistieke landschap en verkreeg hij een bijzonder aanzien. Hij zal in het bijzonder een grote invloed uitoefenen op de jonge Franse schilders die zich komen vervolmaken in de hoofdstad van de christenheid.

Van zijn hand zijn ongeveer tweehonderd schilderijen bewaard. Tot aan de recente 'ontdekking' van de *Dood van de H. Maagd*, was er echter geen enkel schilderij van vóór zijn aankomst in Rome met zekerheid gekend. Als dertigjarige was Poussin nochtans niet zo jong meer toen hij naar Italië vertrok. Specialisten van de Franse schilderkunst stelden zich dan ook de vraag wat hij voordien zou geschilderd hebben. Men heeft slechts een vermoeden van zijn vroege werken dankzij onrechtstreekse getuigenissen. Op het einde van zijn leven liet Poussin aan zijn schoonbroer de herinneringen aan zijn carrière na. Deze memoires zijn toegankelijk gemaakt voor de eerste biografen van de kunstenaar, meer bepaald Giovan Pietro Bellori. In zijn *Vita* van Poussin, citeert de auteur slechts één enkel schilderij dat geschilderd werd voor diens aankomst in Rome: de *Dood van de H. Maagd* van de Parijse kathedraal Notre-Dame. Dit werk ging echter verloren in de keizertijd. Het bleef de kunsthistorici intrigeren, omdat het hier ging om de unieke getuigenis van de vroege activiteiten van Poussin, die weldra onder invloed van Italië een ware gedaanteverandering zou ondergaan. Het is dit belangrijke werk dat enkele jaren geleden werd opgespoord in de Sint-Pancratiuskerk van Sterrebeek (1).

GESCHIEDENIS

De beginperiode van de geschiedenis van het schilderij is goed bekend. Het ontstaan ervan is verbou-



▲ François Ragot,
Portret van Jean-
François de Gondy,
burijngravure
(© BNF Bibliothèque
nationale Paris)

den met de verheffing van Parijs tot aartsbisdom. Tot in de 17^{de} eeuw hing Parijs af van het aartsbisdom van Sens. Paus Gregorius XV maakte aan deze situatie een einde en verhief Parijs tot de rang van aartsbisdom. Deze officiële beslissing viel op 20 oktober 1622, *sede vacante* omdat de bisschop van Parijs, Henri de Gondy twee maanden eerder overleden was. Zijn broer en coadjutor, Jean-François (1584-1654), werd weldra aangeduid als zijn opvolger en werd op die wijze de eerste aartsbisschop van Parijs. Het is deze man die aan Poussin de opdracht gaf om bij wijze van ex-voto voor zijn benoeming het werk te schilderen. Zo bracht hij hulde aan de patrones van de kathedraal en van het nieuwe aartsbisdom. Het jaartal van ontstaan van het schilderij kan aldus erg nauwkeurig worden aangegeven: het werd geschilderd tussen de benoeming van Jean-François de Gondy op 14 november 1622 (en naar alle waarschijnlijkheid na zijn wijding op 19 februari 1623) en het vertrek van de schilder naar Italië op het einde van 1623. Het werk werd onmiddellijk opgesteld in de kapel van Saint-Rigobert van de familie de Gondy,

de askapel van de kooromgang van de kathedraal. Dankzij de oude stadsgidsen van Parijs kan men dan de verplaatsingen van het doek binnen de kathedraal volgen. Het werd inderdaad meerdere malen van kapel naar kapel verhuisd. Ongetwijfeld werd het toen aan verschillende kanten afgesneden, om het te doen passen in de nieuwe bestemming. In 1793 werd het samen met andere voorwerpen uit de kathedraal in beslag genomen en afgevoerd naar het *Dépôt national des Monuments français*, in het oude klooster van de *Petits-Augustins*. Wellicht werd het daar behandeld door François Hacquin, die in die tijd beroemd was om zijn verdoelingen.

Tot in het midden van de 20^{ste} eeuw bleef men in het ongewisse over wat er verder met het werk was gebeurd: men was het spoor bijster geraakt tijdens de overbrenging naar de reserves van het Louvre. In 1958 vond Jacques Thuillier, de grote specialist van de Poussin, in de *Archives nationales de France* een vermelding van de verzending van het schilderij naar het Museum van het Departement van de Dijle in Brussel. Dit museum was één van de vijftien provinciale musea, die door Napoleon waren opgericht om het Louvre te ontlasten. Het schilderij maakte deel uit van de eerste zending naar het Museum te Brussel op het einde van 1802. Van bij de ontvangst van het werk werd de toeschrijving aan Poussin in twijfel getrokken en de *Dood van de H. Maagd* ging door voor een kopie van de meester. Op grote afstand van Parijs raakte het schilderij in de vergetelheid en het atypische karakter van een jeugdwerk zette er niet toe aan om er een origineel in te zien. In het Brusselse museum hadden de verantwoordelijken slechts oog voor de grote Antwerpse barokmeesters en ging het doek vanaf dat ogenblik door voor een tweederangs werk.

Nauwelijks enkele weken na zijn aankomst in het museum werd het werk uitgekozen om gerestaureerd te worden. In feite werd het enkel en alleen weerhouden om de capaciteiten van een kandidaat-restaurateur, genaamd Sterstradens, te beoordelen. Het feit dat deze uiteindelijk niet het geheel van het overgekommen bedrag uitbetaald kreeg en dat het museum later geen beroep meer op hem deed, doet vanzelfsprekend twijfelen aan de kwaliteit van het uitgevoerde werk. Het schilderij wordt vermeld in de verschillende catalogi van het museum tot aan het jaar 1814. Het wordt eveneens twee jaar later vermeld in een lijst van schilderijen die door koning Louis XVIII werden teruggevorderd (2). Het moet duidelijk iets nadien verdwenen zijn, want het wordt in geen enkele latere catalogus nog geciteerd. De omstandig-

heden van de verdwijning blijven duister. In de jaren 1830 verkocht het museum van Brussel een aantal werken die het als tweederangswerken beschouwde, maar of dit schilderij van Poussin daar deel van uitmaakte is niet geweten.

Het is nog altijd niet duidelijk hoe het schilderij in de kerk van Sterrebeek terecht kwam. In de kerkarchieven is hierover niets terug te vinden. De kerk werd in 1829, dankzij de vrijgevigheid van koning Willem I van de Nederlanden, herbouwd. Deze interventie werd zonder twijfel gesteund door de industrieel Daniel-Patrice-Joseph Hennessy, lid van de Raad van regenten in Brussel en eigenaar van het kasteel van Sterrebeek. Vermits Hennessy nu juist in de jaren 1820 één van de conservators van het Museum van Brussel was, is het verleidelijk hem een rol toe te kennen in de overbrenging van het schilderij naar de kerk van Sterrebeek (3). In elk geval was het doek na 1821 niet meer aanwezig in het museum van Brussel, omdat het schilderij niet meer vermeld wordt in de catalogus. Een register van de pastorie van de kerk van Sterrebeek leert ons dat in 1820 een schilderij met de voorstelling van de *Hemelvaart* op de grond gevallen was en dat het werd vervangen door een schilderij met dezelfde afmetingen. De toevalligheid van deze datum doet veronderstellen dat het in deze omstandigheden was dat het museum van Brussel zijn schilderij aan de kerk zou hebben afgestaan, maar dit is slechts een zuivere gissing. Het is overigens niet zeker dat het schilderij het museum van Brussel heeft verlaten om onmiddellijk in Sterrebeek terecht te komen (4). De met zekerheid oudste vermelding van het werk op deze plaats gaat slecht terug tot in 1926. Dan wordt het vermeld in een monografie over het dorp onder de titel van *De dood van de H. Monica* (5). Deze benaming is interessant omdat ze de verwarring weergeeft over de aanwezigheid van aartsbisschop de Gondi aan het hoofdeinde van Maria: zijn personage werd beschouwd als de heilige Augustinus die zijn moeder bijstond in haar doodstrijd.

STADIA IN DE HERONTDEKKING

C. P. Gueffier is de eerste auteur die wees op het uitzonderlijke element in de iconografie van deze *Dood van de H. Maagd* in zijn *Description historique des curiosités de l'Eglise de Paris* van 1763: de aanwezigheid van de opdrachtgever, aartsbisschop de Gondi, aan de zijde van de apostelen, die aanwezig waren bij het overlijden van de moeder van Christus. Het exemplaar van dit boek, dat thans bewaard

wordt in de *Bibliothèque historique de la Ville de Paris*, is aangevuld met kleine tekeningen. Het heeft toebehoord aan de graveur Gabriel de Saint-Aubin, die de gelukkige gewoonte had om zijn boeken te illustreren met dergelijke tekeningen. In de marge van de notitie, gewijd aan het schilderij van Poussin, bracht Saint-Aubin op 26 december 1771, een kleine zeer vage tekening aan van een drietal centimeter, waarin men op het voorplan rechts de aanwezigheid van de aartsbisschop vermoedt, zoals Gueffier het heeft beschreven.

De catalogus van het museum van Brussel, gepubliceerd in 1809, levert nog een ander bijzonder waardevol gegeven in de vorm van een eerste beschrijving van het werk: "*Les Disciples entourent le lit sur lequel la Vierge, mourante, est exposée. Les différences d'attitudes et d'expressions de ces saints personnages, se réunis-*

▼ Gabriel de Saint-Aubin, tekening van de Dood van de H. Maagd van Poussin in de marge van een exemplaar van het werk van Gueffier C.P., *Description historique des curiosités de l'église de Paris*, p. 159 (Bibliothèque historique de la ville de Paris, © G. Leyris, Orsay)



► Nicolas Poussin,
Dood van de
H. Maagd,
pen en aquarel,
39 x 31,4 cm
(Hovingham Hall,
verz. Sir Marcus
Worsley)



sent toutes pour exprimer un même sentiment de douleur et de regrets. Deux Anges paraissent dans le haut. Le fond représente un vaste espace qui, s'élevant en voûte, reçoit son jour par une arcade à l'entrée." Op basis van deze beschrijving van 1809, van de gegevens van Gueffier uit 1763 en van de tekening van Saint-Aubin, had Anthony Blunt de lumineuze intuïtie het verdwenen schilderij in verband te brengen met een aquarel bewaard in het landhuis van *Hovingham Hall* in Yorkshire. De toeschrijving van dit werk, dat erg verschilt van de authentieke tekeningen van Poussin,

stond lange tijd ter discussie. De tekening was nochtans meerdere malen gereproduceerd in de hoop dat het werk weer zou opduiken. In september 1960, in volle bedrijvigheid rond de grote Poussin-tentoonstelling in Parijs, werd een oproep gelanceerd in het kunsttijdschrift *L'Œil* om de aandacht van het Belgische publiek en van de toeristen in doorreis in ons land te vestigen op "*une œuvre qui compte parmi les plus importantes de l'art français*".

Het spoor werd slechts teruggevonden in de loop van het jaar 1999 in de kerk van Sterrebeek. De



▲ Jean-Luc Elias, fotograaf van het KIK, neemt een foto van het schilderij in de kerk van Sterrebeek in november 1999 (foto auteur)

▼ Nicolas Poussin, Dood van de H. Maagd, doek, 203 x 138 cm, Foto van 1975 (© KIKIRPA Brussel)



▲ Nicolas Poussin, Dood van de H. Maagd, Sterrebeek, kerk Sint-Pancratius. Toestand vóór behandeling (© KIKIRPA Brussel)

identificatie steunt op een foto die door het KIK genomen was in 1975 in het kader van het *Fotorepertorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen*. Tengevolge van deze ontdekking kwam het werk in juni 2001 op het KIK aan op het ogenblik van de publicatie ervan in de *Revue de l'art*. Het was dan nodig het in veiligheid te brengen. Vooraleer het in februari 2006 terug kon keren naar de kerk, onderging het op het KIK een uitgebreide behandeling die verder wordt beschreven.

BESCHRIJVING EN ICONOGRAFIE

Overeenkomstig het traditionele verhaal van de dood van Maria, zoals het in de volksmond wordt verteld naar de *Legenda Aurea* van Jacopo de Voragine, werden de apostelen die overal ter wereld aan het prediken waren, op miraculeuze wijze door engelen samengebracht rond het doodsbed van de heilige Maagd op het ogenblik van haar overlijden.

KLIMAATMETINGEN IN DE KERK VAN STERREBEEK

Marina van Bos

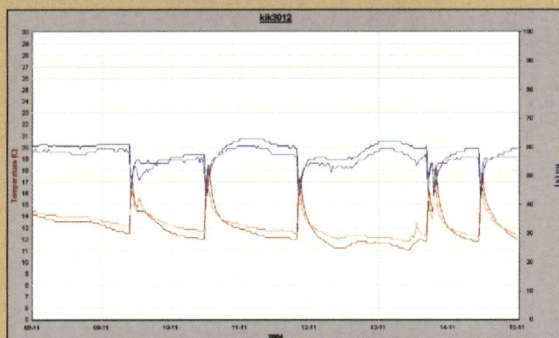
Voor een verantwoord behoud van schilderijen zijn de omgevingsfactoren enorm belangrijk. Schilderijen, en dan zowel schilderijen op paneel als op doek, reageren op wisselende omstandigheden van temperatuur en relatieve vochtigheid, met soms drastische gevolgen voor de picturale laag. Ideale omgevingsfactoren veronderstellen stabiele waarden van relatieve vochtigheid (tussen 50 en 55%) en temperatuur (18-20°C).

In het kader van de terugkeer van de *Dood van de H. Maagd* na restauratie werd het intern klimaat van de Sint Pancratiuskerk van Sterrebeek gedurende één jaar geëvalueerd.

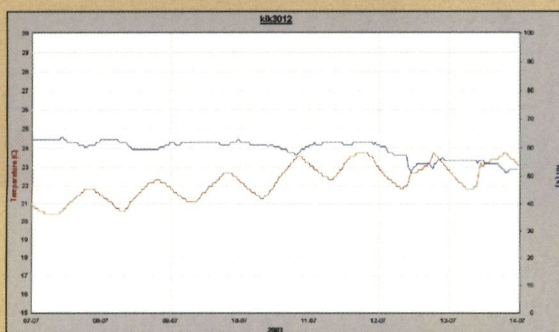
De klimaatmetingen gebeurden op 4 verschillende locaties in de kerk, namelijk:

- boven de biechtstoel aan de noordelijke muur (plaats van het schilderij vóór restauratie) (locatie A)
- boven de biechtstoel aan de zuidelijke muur (locatie B)

▼
Figuur 1: Verloop van temperatuur en relatieve vochtigheid voor de periode 8 tot 15 november 2004, geregistreerd op locaties B en D: beide locaties geven een vergelijkbaar patroon; enkel de intrinsieke waarden zijn licht verschillend



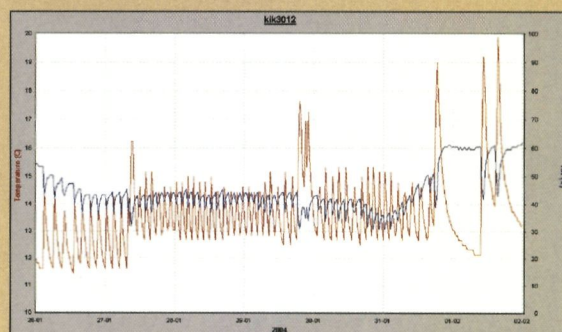
▼
Figuur 2: Verloop van temperatuur en relatieve vochtigheid voor de periode 7 tot 14 juli 2003, geregistreerd op locatie A: de temperatuur vertoont een duidelijk dag-nacht patroon met opwarmen overdag en afkoelen 's nachts



▼
Figuur 3: Verloop van temperatuur en relatieve vochtigheid voor de periode 20 tot 27 oktober 2003, geregistreerd op locatie A: bij het aanzetten van de kerkverwarming stijgt de temperatuur bruksk terwijl de relatieve vochtigheid bruksk daalt



▼
Figuur 4: Verloop van temperatuur en relatieve vochtigheid voor de periode 26 januari tot 2 februari 2004, geregistreerd op locatie A: de temperatuur schommelt rond 13 à 14°C en stijgt een 4-tal graden bij de aanvang van de kerkdiensten



- in het koor (noordzijde) (locatie C)
- aan de muur links van inkomstdeur (vroegere baptisterium) (locatie D)

Deze vier locaties werden gekozen om uit te kunnen maken of er in de kerk microklimaten zijn die gunstiger (of ongunstiger) zijn, of de noordzijde en de zuidzijde sterk beïnvloed worden door de oriëntatie ten opzichte van de zon en of een binnenmuur een meer stabiel klimaat betekent. Temperatuur en relatieve vochtigheid werden geregistreerd met behulp van dataloggers (*Humbug* van Hanwell, registratie om de 30 minuten).

Uit deze metingen blijkt dat:

- de verschillende locaties vergelijkbare patronen geven van zowel temperatuur als relatieve vochtigheid. In figuur 1 zijn de meetresultaten weergegeven voor locatie B en D gedurende één week. Op jaarbasis schommelt de relatieve vochtigheid tussen 30 en 76%, de temperatuur tussen 8 en 29°C.
- tijdens de zomermaanden een dag-nacht patroon waarneembaar is voor het verloop van de temperatuur: opwarmen overdag en afkoelen 's nachts (zie figuur 2)
- vanaf de herfst de kerkverwarming aangezet wordt net voor een kerkdienst en terug uitgeschakeld na de dienst (zie figuur 3). Dit kortstondig aan- en afzetten heeft een drastisch effect op zowel temperatuur (plotse stijging van de temperatuur) als op relatieve vochtigheid (plotse terugval van de relatieve vochtigheid).
- tijdens de wintermaanden de verwarming continu aangeschakeld lijkt, vermoedelijk met een thermostaat ingesteld op $\pm 15^\circ\text{C}$ (zie figuur 4). Bij een kerkdienst wordt die thermostaat nog enkele graden hoger gedraaid.

Als besluit kan gesteld worden dat het intern klimaat van de Sint Pancratiuskerk, zoals dikwijls het geval is bij kerken, niet ideaal is voor het behoud van kunstvoorwerpen in het algemeen. De werking van de kerkverwarming, die gebruikt wordt in functie van het comfort van de kerkgangers, dient herzien te worden om een minder schadelijke omgeving voor het schilderij te creëren. Een eerste stap in de goede richting is het geleidelijk opwarmen van de kerk om bruske veranderingen in zowel temperatuur als relatieve vochtigheid te vermijden.

In dit schilderij, zoals ook in de voorbereidende tekening, vormt het bed van Maria, schuin opgesteld in het centrum, de breuklijn van de hele compositie. Een diagonale as vanaf de mijter van de aartsbisschop loopt naar de linkeronderhoek. Het tegengewicht van deze as wordt gevormd door een diagonaal die de arm volgt van de apostel die rechts geknield zit. Deze arm is vreemd genoeg te lang, alsof hij de schuine as moest versterken. Het ritme van de compositie wordt aangegeven door de vele houdingen die de diverse personages aannemen. Deze schikken zich rond het bed in twee niveaus, die een ovaal vormen (dit is duidelijker zichtbaar op het schilderij dan op de tekening). Het onderwerp leende zich slecht tot een formaat in de hoogte, hetgeen de opeenstapeling in een sterk samengebalde compositie verklaart. Dit is nochtans ver verwijderd van de heldere opbouw van zijn latere werken. Waarschijnlijk kende Poussin de gravure, die Jean Le Clerc uit Lotharingen in 1619 vervaardigde naar één van de vele schilderijen met dit thema door Carlo Saraceni. Naast een grote architecturale dieptewerking, vindt men er dezelfde theatrale retoriek terug van een emotie, die zich door gebaren een evenwicht zoekt tussen terughoudendheid en uitbundigheid.

Het doek telt elf mannelijke figuren, waarvan de aartsbisschop rechts zich onderscheidt. Een twaalfde personage op de achtergrond links, laat zich alleen lokaliseren door zijn geheven en gespreide armen. Deze armen kunnen slechts tot een onzichtbare figuur behoren, een bijzonderheid die ook in de gravure van Le Clerc opvalt. De schilder heeft dus symbolisch de twaalf apostelen rond het doodsbed van de stervende H. Maagd verzameld. Verder zal blijken dat Poussin een verandering aan deze klassieke compositie heeft doorgevoerd. Achter het bed waken twee heilige vrouwen met een opmerkelijk zuiver profiel. Ze buigen zich over het roerloze lichaam. Het gaat om twee onbekende vrouwen die later de tunieken van Maria zullen erven, zoals verhaald wordt in een legende die in de 16^{de}-17^{de} eeuw nog levendig was. De kunstenaars bleven eruit putten, zelfs als werd het apocriefe karakter van het verhaal als zodanig door de theologen duidelijk erkend. Deze twee vrouwen waren al te zien op de schilderijen van Saraceni en in de gravure van Le Clerc. In tegenstelling tot de gebruikelijke iconografie speelt het tafereel zich noch bij Poussin noch bij Saraceni af in een burgershuis, zoals onder andere de Vlaamse Primitieven het deden, maar in een ruim gebouw met een klassieke architectuur dat meer verwantschap vertoont met een kerk dan met het eenvoudige huisje waarin de moeder van Christus woonde.

Jean Le Clerc,
 Dood van de
 H. Maagd,
 naar Carlo Saraceni,
 ets., 46,3 x 28,2 cm
 (© British Museum
 Londen)



Nr. 140
Bijlage bij
M&L 25/5
sep.-okt.
2006



S. M. Léopold II. à Ciergnon.

Photographie faite par S. M. La Reine Marie-Henriette.

Literatuur

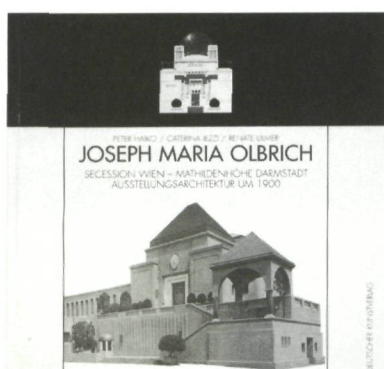
Jo Braeken en Vincent Debonne

DE KEUZE VAN M&L

Joseph Maria Olbrich
*Secession Wien – Mathildenhöhe
Darmstadt, Ausstellungsbau
um 1900*

Peter Haiko, Caterina Iezi en
Renate Ulmer
Berlijn, Deutscher Kunstverlag, 2006,
120 p., ISBN 978-3-422-06659-5

Tentoonstellingscatalogus (Institut
Mathildenhöhe Darmstadt, 2006)
gewijd aan het meest toonaangevende
werk van de jonggestorven Oosten-
rijkse architect Joseph Maria Olbrich
(1867-1908), de tentoonstellings-
paviljoenen voor de *Wiener Secession*
in Wenen en voor de kunstenaarskolo-
nie Mathildenhöhe in Darmstadt,
waarmee hij omstreeks 1900 een
belangrijke bijdrage leverde aan de art
nouveau in Duitstalig gebied. Aan de
hand van talrijke schetsen en plannen
wordt het ontwerpproces getoond van
zowel het Weense Secessionspaviljoen
(1898), als het Ernst-Ludwig-Haus
(1901) en het Ausstellungshaus (1908)
in Darmstadt, architectuur die het
nieuwe elan van kunst en kunstnijver-
heid tot uitdrukking moest brengen.
Drie essays situeren Olbrich in de
Weense avant-garde met name in zijn



relatie tot Otto Wagner, belichten
enerzijds de virtuoze tekenstijl waar-
mee deze kunsttempels werden voor-
gesteld als uitdrukking van hun sym-
bolische lading, en anderzijds de typo-
logie van de tentoonstellingsgebou-
wen in Duitsland uit deze periode. (JB)

De Aubette of de kleur in de architectuur

*Een ontwerp van Hans Arp, Sophie
Taeuber-Arp en Theo van Doesburg*
Mariet Willinge, Emmanuel Guignon
en Hans van der Werf (red.)
Rotterdam, Uitgeverij 010, 2006,
224 p., ISBN 978-90-6450-597-3

De Aubette, een complex van feest-
zalen uit 1926-28 in Straatsburg,
geldt als één van de belangrijkste
realisaties van De Stijl en als een
icoon van het modernisme. Dit unieke
Gesamtkunstwerk dat tot stand kwam
in nauwe samenwerking tussen de
kunstenaars Theo van Doesburg en het
echtpaar Hans Arp en Sophie Taeuber,
in opdracht van de gebroeders Horn,
ondernemers en kunstliefhebbers,
kende slechts een kortstondig bestaan.
Het werd lange tijd verloren gewaand,
tot uit bouwhistorisch onderzoek zou
blijken dat naast een uitgebreide
documentatie, nog voldoende sporen
en restanten aanwezig waren om tot
reconstructie over te gaan. Deze werd
in twee fasen uitgevoerd, de 'Ciné-
dancing' in 1994, de 'Salle des fêtes',
'Foyer-bar' en 'Escalier' in 2006, met
een duidelijke evolutie in de restaura-
tiefilosofie. Het boek, met een 15-tal
bijdragen naast de integrale versie

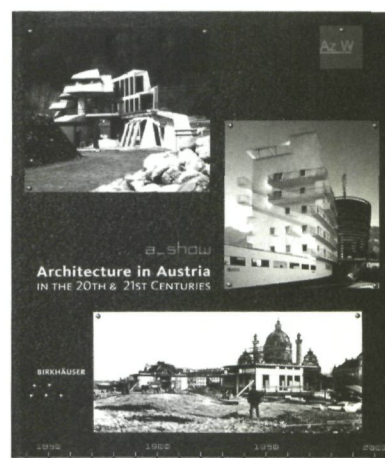


van drie elementaire teksten van Van
Doesburg, is opgevat als een drieluik.
In een eerste deel wordt de ont-
staansgeschiedenis van de Aubette
ontrafeld, met onder meer een weten-
schappelijke editie van de briefwisse-
ling tussen kunstenaars en opdracht-
gevers. In het tweede deel wordt de
Aubette vanuit de kunsthistorische
context benaderd, met de relatie tus-
sen kleur en architectuur in de inter-
pretatie van de ruimten als centraal
gegeven. Het derde deel behandelt de
restauratie zelf, waarbij niet alleen de
ethische grenzen worden verkend
maar ook het belang van het kleur-
onderzoek wordt toegelicht. (JB)

Architecture in Austria in the 20th and 21st Centuries

Architekturzentrum Wien, Gabriele
Kaiser en Monika Platzer (red.)
Basel, Birkhäuser, 2006, 400 p.,
ISBN 978-3-7643-7694-9

Catalogus van de permanente ten-
toonstelling over de Oostenrijkse
architectuur van 1850 tot heden in
het Architekturzentrum Wien. Dit
fraai uitgegeven en ruim geïllustreerd
standaardwerk biedt een overzicht
van de diverse stromingen en tenden-
sen die het architectuurklimaat in
Oostenrijk gedurende de laatste
anderhalve eeuw hebben bepaald, via
een documentaire presentatie van de
hoogtepunten. In tien chronologische
secties worden zowat 350 gebouwen
voorgesteld, telkens aan de hand van
archieffbeelden of actuele opnamen,
plattegronden en een beknopte toe-



lichting. Komen achtereenvolgens aan bod: het Keizerrijk met aanleg van de Ringstraße en het werk van Wagner en Loos, de periode van het Rode Wenen waarin de jonge republiek de toon zet met sociale woningbouw zoals het Karl Marx Hof, gelijktijdig met de uitbouw van de toeristische infrastructuur in het hooggebergte, de autoritaire architectuur van het Austro-fascisme tijdens het Dollfuss-regime, de schaarste en het pragmatisme van de eerste wederopbouw-jaren die geleidelijk de weg openden voor de Internationale Stijl van Rainer en het Expo 58-paviljoen van Schwazer, de experimenten met systeembouw en de utopische modellen van onder meer Hollein in de jaren 1960-70, de 'collage' van lokale scholen zoals Graz en Vorarlberg in de jaren 1970-80, tot de huidige ontwikkelingen. Een thematische sectie groepeerde alle aspecten van het wonen, gevolgd door een overzicht van de architectuurpers en een biografisch repertorium van architecten. (JB)

Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene

80 jaar ambacht en industrie, Meubelen - interieurs - architectuur
Frank Herman en Terenja Van Dijk (red.)
Kortrijk, Uitgeverij Groeninghe, 2006, 256 p., ISBN 90-77723-43-9

Tentoonstellingscatalogus (Broelmuseum Kortrijk, 2006-2007) over 'De Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene', een bedrijf dat sinds de stichting in 1905 tot de vereffe-



ning in 1977 een belangrijke rol heeft gespeeld, ook internationaal, in de ontwikkeling van meubels, interieur-inrichting, bouwtechnieken, en de snelle architectuur met prefab en houten spanten. Het boek omvat acht wetenschappelijke bijdragen, opgedeeld in twee perioden: 1888-1952, de evolutie van behangerszaak tot kunstwerkstede met een toonaangevende art deco productie, en 1952-1977, de opkomst en ondergang van een industriële houtgroep, en een voorlopige inventaris. Marc Dubois behandelt de context van de meubelen en interieurkunst omstreeks 1900, en de invloeden die de Kunstwerkstede in haar beginperiode onderging. Ruben Mayeur gaat in drie bijdragen uitvoerig in op de bedrijfsgeschiedenis tot WOII en na de heropstart in 1952, periode waarin Pol Provost De Coene deed doorstoten tot de top van het Belgische bedrijfsleven. Sophie Vlieghe en Philippe De Craene stellen de protagonisten van het familiebedrijf voor en hun artistieke banden, Werner Adriaenssens en Norbert Poulain behandelen in twee bijdragen de art deco productie met onder meer de ensembles voor de tentoonstelling van 1925 en het Gemeentehuis van Vorst. Rika Devos en Fredie Floré gaan in op de vele naoorlogse projecten, de doorbraak in de wereld van de constructie, de paviljoenen voor Expo 58, en de licentie voor het prestigieuze Knoll-design. (JB)

Sterk gebouwd & makkelijk in onderhoud

Ambt en bouwpraktijk van de provinciale architecten in de Provincie Antwerpen (1834-1970)
Stefaan Grieten, Serge Migom, Bart Sas en Dirk Van de Vijver
Brugge, Uitgeverij Van de Wiele, 2006, 208 p., ISBN 90-76297-31-2

Tentoonstellingscatalogus (Provinciebestuur Antwerpen, 2006) over ambt en bouwpraktijk van de provinciale architecten in de Provincie Antwerpen van 1834 tot 1970. In deze periode waren een twintigtal 'provinciale bouwmeesters' actief, die in opdracht van het provinciebestuur of lokale

besturen instonden voor de bouw van gemeentehuizen en scholen, kerken, pastorieën, gods- en gasthuizen, gerechtsgebouwen en rijkswachtkazernes, tot zelfs dorpspompen. Zo drukten zij niet alleen meer dan een eeuw lang hun stempel op het uitzicht van onze dorpen, maar speelden een belangrijke rol in de verspreiding van bouwtypes en de introductie van architectuurvormen in landelijk gebied, van neoclassicisme over neogotiek en neorenaissance tot modernisme. Twee historische bijdragen gaan in detail in, enerzijds op de oorsprong en de evolutie van het ambt van provinciaal architect tijdens de Franse en de Hollandse periode, en de eerste jaren na de Belgische onafhankelijkheid, anderzijds op de organisatie van het ambt in de provincie Antwerpen vanaf het eerste reglement in 1849 tot 1970. Zeven uitvoerig gedocumenteerde bijdragen bieden een overzicht van de verschillende bouwtypes. Hierop volgt een biografisch repertorium van goed twintig provinciale architecten waaronder belangrijke figuren als Ferdinand Berckmans, Jozef Schadde, Eugène Gife, Leonard Blomme, Pieter-Jozef Taeymans en Jozef Schellekens, en tenslotte vier bijdragen over prestige-projecten in Antwerpen, Mechelen, Turnhout de Deurne. (JB)



Vakwerkbouw in West-Vlaanderen
Johan Vansteenkiste
Brugge, Provincie West-Vlaanderen,
2005, p. 160

Nog tot in de 19^{de} eeuw was vakwerkbouw alomtegenwoordig op het platteland. De opkomst van nieuwe technieken en materialen had de verdwijning van deze aloude bouwwijze tot gevolg. *Vakwerkbouw in West-Vlaanderen* is daarom een belangrijke stand van zaken van het verrichte onderzoek naar deze traditionele bouwvorm in de kustprovincie. De urgentie van de publicatie blijkt trouwens uit de talrijke gesloopte gebouwen die erin zijn opgenomen. De inleiding behandelt de evolutie, de technieken en de typologieën van de landelijke vakwerkbouw. Een opmerkelijke bevinding is dat in West-Vlaanderen twee vakwerktradities elkaar ontmoeten, de verticaal opgevatte vakwerkbouw in het zuidwesten en de meer horizontale traditie in het zuidoosten van de provincie. De selectieve inventaris bevat zowel woonhuizen als bedrijfsgebouwen, voorzien van een beschrijvende tekst met foto's, plattegronden en doorsneden. De bespreking van enkele gebouwen uit Oost- en Frans-Vlaanderen situeert de West-Vlaamse vakwerkbouw in een ruimere geografische context. Tekeningen met de benoeming van de onderdelen van vakwerkbouw verklaren de specifieke woordenschat. *Vakwerkbouw in West-Vlaanderen* biedt een gedegen kennismaking met dit fragiel bouwkundig erfgoed, maar is ook een belangrijk overzicht ter zake voor professionelen in de monumentenzorg. (VD)



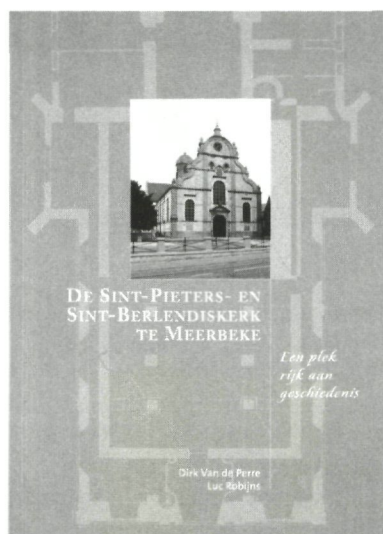
De Sint-Pieters- en Sint-Berlindiskerk te Meerbeke
Een plek rijk aan geschiedenis
Dirk Van de Perre en Luc Robijns
Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 2006, 80 p., ISBN 90-74311-59-8

De Priorij van Waarschoot
Een verhaal van verleden, heden en toekomst
Benoît Delaey en Olivier Scheir
Gent, Provinciebestuur Oost-Vlaanderen, 2006, 80 p., ISBN 90-74311-58-X

De twee laatst verschenen deeltjes uit de langlopende reeks *Kleine Cultuurgidsen* behandelen twee minder bekende religieuze monumenten uit het erfgoed van de provincie Oost-Vlaanderen, die recent werden gerestaureerd.

De Sint-Pieters- en Sint-Berlindiskerk van Meerbeke klimt vermoedelijk op tot de zevende eeuw maar kwam pas tot bloei vanaf de 12^{de} eeuw dankzij de Berlindisverering die in de 17^{de} en 18^{de} eeuw jaarlijks duizenden pelgrims trok. Uit deze periode dateert het huidige uitzicht van de kerk en vooral het interieur met zijn prachtige houtsnijwerk dat kan wedijveren met de Ninoofse abdijkerk. De bouwgeschiedenis en de kunstschat worden in detail behandeld, met aandacht voor de kerkschat en de omgeving rond de kerk.

Van de vroegere cisterciënzerpriorij Onze-Lieve-Vrouw ten Hove in Waarschoot, in 1445 gesticht door de



Gentse poorter Symon Utenhove, rest slechts het priorshuis, tot voor kort een lamentabele ruïne bekend onder de naam 'rattenkasteel'. Een grondige restauratie bracht het gebouw terug in de staat vóór het tot leegstand verviel, in afwachting van een gepaste herbestemming. Zowel het ontstaan en de geschiedenis van de priorij en haar bewoners, de bouwgeschiedenis, de teloorgang en de restauratie van het priorshuis komen uitgebreid aan bod. (JB)

Voor alle reacties:
Jozef.Braeken@lin.vlaanderen.be

De boeken liggen ter inzage in de bibliotheek van het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE)
Koning Albert II-laan 19 bus 5
1210 Brussel
(tijdens de kantooruren)

Marjan Buyle

BOEKEN

De uitgeverij Davidsfonds publiceert traditioneel heel wat boeken over kunst, cultuur, monumenten, landschappen en archeologie. Hierbij een greep uit recente publicaties.

Ensor tot Bosch biedt een uniek overzicht van de Vlaamse beeldende kunst van de middeleeuwen tot de 20^{ste} eeuw. Als leidraad voor dit betoog kozen de auteurs onder leiding van Till-Holger Borchert de grote Vlaamse museumcollecties zoals het Groeningemuseum van Brugge, het Koninklijk Museum van Antwerpen en het Museum voor Schone Kunsten van Gent. Het boek gaat op zoek naar parallellen en verschillen in de collectievorming, de wisselwerking tussen oude en moderne kunst. De auteurs reconstrueren de smaak van de 18^{de}- en 19^{de}-eeuwse verzamelaars, beklemtonen de cruciale periode van de

Fransé revolutie en de bezetting, brengen de rol van de academies in kaart en leggen de vinger op de wonde van sommige gemiste kansen. Het is een vlot leesbaar boek geworden, met meer dan tweehonderd kleurenillustraties en origineel vanwege de tot nu toe weinig bestudeerde invalshoek.

In de handige reeks van gidsen over een bepaalde streek verscheen **Land van Playsantiën. Antwerpse Kempen**. De streek ontleent haar naam aan de talrijke hoven van playsantie: een gordel van kastelen en buitenverblijven in het groen hart van de Antwerpse Kempen. De vroegere landadel en de Antwerpse burgerij kwamen in deze streek genieten van het gezonde buitenleven. De streek is verder ook bezaaid met abdijen, molens, forten, hoeves, zoveel getuigen van cultuur en geschiedenis. Verschillende fiets- en wandelroutes zijn uitgestippeld, met telkens een bevattelijke uitleg van de monumenten onderweg.

Over het leven van Maria staat zeer weinig in de bijbel. De kunstenaars inspireerden zich eeuwenlang op de apocriefe geschriften hierover. Het boek **Het verhaal van Maria volgens de apocriefe geschriften** is overzichtelijk gerangschikt volgens de verschillende voorvallen in haar leven, die als verhalen verteld worden, en het is mooi en uitvoerig geïllustreerd met kunstwerken in diverse materialen. Een handig boekje voor wie beroepshalve met iconografie te maken heeft of er zich aan interesseert.

Het boek *Flanders. A beauty to discover* is een fotoboek met viertalige onderschriften, dat het landschappelijke en monumentale erfgoed van Vlaanderen met bijzonder prachtige foto's in beeld brengt. Een uitgelezen boek dus om te schenken aan buitenlandse vrienden of bezoekers.

Kapellen in Vlaanderen schetst een uitvoerig beeld van de geschiedenis van de romaanse kapellen tot aan recente heiligenhuisjes, ontworpen door kunstenaars zoals de kapel van Raveel. Vanuit cultuurhistorisch, soci-

aal, architecturaal en spiritueel standpunt zijn de Vlaamse kapellen kostbaar en origineel erfgoed. Het boek is een combinatie van historisch onderzoek en van oude verhalen, het zogenaamd immaterieel erfgoed dat thans in de belangstelling staat. Elke kapel heeft haar eigen al dan niet legendarische ontstaansgeschiedenis. Kleine kapellen kunnen in de loop der eeuwen uitgroeien tot grote bedevaartplaatsen, zoals in Scherpenheuvel en Jezus-Eik. Het is een luxueuze uitgave, met paginagrote foto's, gerangschikt volgens tijdsperiode.

– *Ensor tot Bosch, Naar een vlaamse kunstcollectie*, o.l.v. Till-Holger BORCHERT, Dorine CARDYN-OOMEN en Bruno FORNARI, uitg. Bozar Books, Mercatorfonds en Davidsfonds Leuven, 192 p., 30 €.

– André MAES, *Land van Playsantiën. De Antwerpse Kempen*, uitg. Davidsfonds Leuven, 179 p.

– Jo CLAES, Alfons CLAES en Kathy VINKE, *Het verhaal van Maria volgens de apocriefe geschriften*, uitg. Davidsfonds Leuven, 196 p., 24,95 €.

– Jan DECRETON, *Flanders. A beauty to discover*, uitg. Davidsfonds Leuven, 127 p., 34,50 €.

– Hans GEYBELS, *Kapellen in Vlaanderen*, uitg. Davidsfonds Leuven, 270 p., 62,50 €.

Buitenkrant

Patrick van Waterschoot

JAARLIJKSE UITREIKING VAN WAPENBRIEVEN IN HET HOTEL ERRERA

Op de vooravond van de Vlaamse feestdag vond in de statige ambtswoning van de Vlaamse minister-president voor de vijfde maal de jaarlijkse uitreiking plaats van de officiële wapendiploma's. Zeventien medeburgers, behorend tot de Vlaamse Gemeenschap, mochten er hun wapenbrief in ontvangst nemen uit handen van de heer André Vandewalle, voorzitter van de Vlaamse Heraldische Raad. Minister Van Mechelen had immers op het laatste moment verstek moeten geven wegens verplichtingen binnen de Vlaamse Regering.

Sinds het bestaan van het decreet van 3 februari 1998 is het voor privépersonen en instellingen mogelijk om officieel een wapen toegekend te krijgen. De Vlaamse regering verleent dit recht op advies van de Vlaamse Heraldische Raad (VHR, de 5de afdeling van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen.)

Voorzitter Vandewalle schetste in zijn toespraak de groeiende belangstelling voor heraldiek bij het grote publiek. Heraldiek is dan ook een stuk immate-





riël erfgoed dat eeuwenlang in Vlaanderen leefde en nu heropleeft. Door het voeren van een wapen benadrukt de drager op een symbolische wijze zijn identiteit, maar ook zijn verbondenheid met familie en leefwereld.

De voorzitter wees op de gewijzigde formulering van de overdraagbaarheid van het wapen.

Voortaan is elk nieuw wapen overdraagbaar op alle naamdragende afstammelingen. Hiermee werd ingespeeld op een maatschappelijke evolutie en komt er een einde aan een discriminatie van kinderen van ongehuwde moeders.

De vertegenwoordiger van Vlaams minister Dirk Van Mechelen nam hierop het woord. Hij dankte de voorzitter en de leden van de VHR voor hun onafhankelijke en kritische benadering van de aanvragen voor privé-wapens. Namens de minister feliciteerde hij alle aanvragers met hun wapenbrief.

De diploma's werden uitgereikt door de voorzitter, terwijl Raadslid J. Dauwe, in de kledij van "Vlaams wapenheraut" met luide stemme lezing gaf van de blazoenering (of heraldische beschrijving) van elk wapen.

De heren Ph. BAILLON, J. BRANTEGEM, J. BASTIAENSEN, A. DE BAETS, P. DE VliegHERE, J. DEXTERS, C. FRANÇOIS, A. GEERTS, J. GILLIS, G. GOETHUYS, J. HERMANS,

H. RAMAKERS, A. ROCHER, J. ROMMEL, M. SCHEERS, H. VAN GEET en M. VERSTRAETE-VANDE WEYER en hun naamdragende afstammelingen voeren voortaan een door de Vlaamse regering erkend wapen.

Na het poseren voor de groepsfoto werd een receptie aangeboden in de indrukwekkende spiegelzaal van het hotel Errera.

Marcel M. Celis

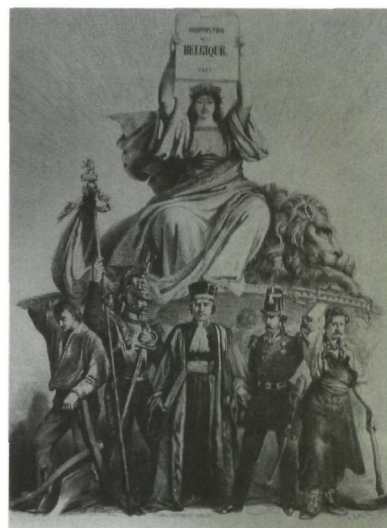
BELvue, HET EERSTE MUSEUM OVER DE GESCHIEDENIS VAN BELGIË

Op 19 juli 2005, alweer ruim een jaar geleden, huldigde Koning Albert II, omringd door tal van prominenten, officieel het nieuwe BELvue museum in, gewijd aan de geschiedenis van België en gelegen in de gerenoveerde zalen van het voormalige hotel Bellevue, aan Paleizenplein in Brussel, palend aan het Koninklijk Paleis. Het museum kreeg intussen niet minder dan 45.000 bezoekers over de vloer. Deze renovatie en inhuldiging, twee dagen vóór de Nationale Feestdag, pasten in de feestelijkheden ter gelegenheid van de 175ste verjaardag van België. BELvue is inderdaad het eerste museum dat levendig vertelt over de

geschiedenis van het land, van de revolutie van 1830 tot de federale staat, met als rode draad het bewind van zijn vorsten.

Het Fonds Bellevue van de Koning Boudewijnstichting, dat het hotel Bellevue en de collecties van het Museum van de Dynastie en het Memoriaal Koning Boudewijn sedert 2002 beheert, had immers besloten dit museum om te bouwen tot een nieuw museum over de geschiedenis van België. De Stichting wenste aldus in te spelen op de verwachtingen van een steeds talrijker jong of buitenlands publiek, om het te helpen om België, zijn sociaal-economische ontwikkeling, zijn institutionele werking en de rol van zijn monarchie beter te begrijpen.

De nieuwe museografie van het monument, uitgevoerd door *Tijdsbeeld & Pièce montée* (Gent), streefde dan ook naar een pedagogische, bevragende en kritische museumopbouw. De bezoekers kunnen er 12 zalen ontdekken, gewijd aan de belangrijke periodes uit de geschiedenis van het land. Drie leesniveaus maken het mogelijk van de algemene tijdgeest over te stappen naar de chronologie van honderden opmerkelijke feiten, via de studie van een aantal aanknopingspunten die bepalend zijn om het huidige België te begrijpen, zoals: de industriële revolutie, de strijd voor het algemeen stemrecht, de Wereldoorlogen en de koningskwestie, de





"golden sixties" of de recente staats-hervormingen.

De presentatie biedt direct contact met een 1.500 unieke historische documenten, verbazingwekkende filmarchieven, aangrijpende foto's en een selectie van kijkobjecten.

De verschillende tentoonstellings-ruimten zijn met elkaar verbonden door een ononderbroken parcours, dat tegelijk het bewind van de Belgische koningen illustreert aan de hand van een reeks werken en portretten die kenmerkend zijn voor de persoonlijkheid van de vorsten en het beeld dat het volk van de koninklijke familie heeft.

Het is dan ook mogelijk het *BELvue* museum te ontdekken met de nieuwsgierigheid van een toerist, de vragen van een zakenman die in Brussel verblijft, de hartstocht van een *royalties*-liefhebster of de historische, sociaal-economische en zelfs politieke interesse van schoolgroepen (in samenhang met de activiteiten van het Knooppunt@Democratie dat sinds twee jaar in de kelders al heel veel klassen heeft verwelkomd – www.knooppuntdemocratie.be).

Een belangrijke troef van het nieuwe concept is de bevoorrechte geografische ligging van het *BELvue*, gelegen in het verlengde van het Koninklijk Paleis, in de onmiddellijke omgeving van de musea van de Kunstberg en net tegenover het Warandepark, daar waar alles in 1830 begonnen is.

In het nieuwe museum *BELvue* treft de bezoeker voortaan ook een restaurant met tuinterras aan, een museumwinkel, een polyvalente vergaderzaal en een ontvangstruimte voor het schoolpubliek, uitgevoerd in samen-

werking met de drie Gemeenschappen van het land. Het museum heeft ook een nieuwe toegang via het Koningsplein (het voormalige ingangsportaal van het hotel *Bellevue*) en een nieuwe trap naar de kelderniveaus met de archeologische site van de Coudenberg.

De tijdelijke tentoonstellingen zullen plaatsvinden in de salons van het paviljoen Borgendaal, dat het museum verbindt met het Koninklijk Paleis.

BELvue museum

Paleizenplein 7, B-1000 Brussel

Van juni tot september:

open van 10 tot 18u;

van oktober tot mei:

open van 10 tot 17 uur;

gesloten op maandag, 1 januari, Paas-
zondag, 1 mei en 25 december.

Prijs:

- volwassenen: € 3
- kinderen (13-18 jaar), 60+,
personen met een handicap,
groepen van minstens 15 personen,
studenten: € 2
- kinderen -13 jaar, begeleider van
personen met een handicap en van
groepen, lerarenkaart: gratis.

Toegang tot de archeologische site
van de Coudenberg.

Info: www.belvue.be en

tel. +32 2 545 08 00;

fax +32-2-502 46 23;

E-mail info@belvue.be

Marjan Buyle

OPEN WERF DAG IN DE ANTWERPSE KATHEDRAAL

Bedoeling van de open werf-dag op 25 september in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen was om tot een constructieve gedachtenuitwisseling te komen in verband met retouchering en reïntegratie van lacunes op de gewelfschilderingen. Uitgenodigd waren, naast de restauratieploegen van beide instellingen, ook de erfgoedconsulenten, collega's muurschilderingenrestaurateurs, de opdrachtgever (provincie Antwerpen), de kerkfabriek, de sponsors.

Eind tachtiger jaren werden reeds drie gewelfschilderingen gerestaureerd achteraan in de zuiderbeuk. De gewelven werden tijdens de restauratiecampagne behandeld door 'straling met Noorse mineralen'. Dit wil zeggen dat deze schilderingen nu gedeeltelijk van hun kalklagen zijn verlost, gedeeltelijk zitten deze er nog op en gedeeltelijk is de schildering weggeblazen. Bovendien werden ze toen niet gefixeerd en bevinden deze schilderingen zich in een dramatisch slechte toestand.

Nu, zoveel jaren later, worden pas de volgende gewelven aangepakt.

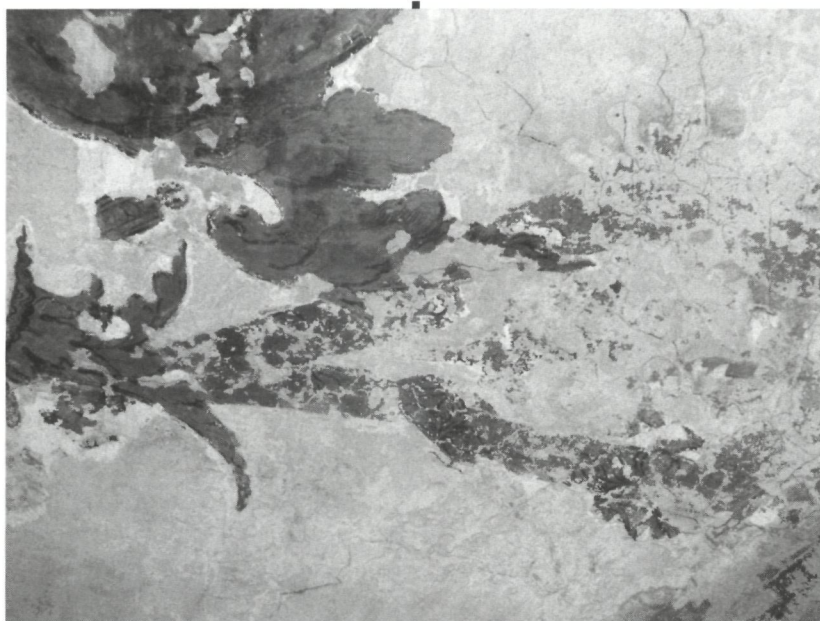
Het KIK (Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium) is bezig in de zuidelijke zijbeuk en de conserveringsploeg van het VIOE (Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed) in de noordelijke zijbeuk, met name in de kapel Onze-Lieve-Vrouw Lof. Ondertussen is er een zekere evolutie in de restauratiedeontologie en -praktijk en het is de bedoeling om de violen te stemmen, niet door het zich houden aan rigide regels waaraan zich vanaf nu iedereen strikt zal houden. Dat is niet mogelijk en niet wenselijk. Elke schildering heeft haar eigen problematiek. Er bestaan in de restauratie geen standaardoplossingen en geen typebehandelingen. Er zijn muurschilderingen die perfect kunnen bestaan met een minimum of zelfs geen retouche, er zijn er andere die dat niet kunnen. Wat het concrete onderwerp van de open werf dag betreft, leek het wel handig als er een deontologische gedragslijn kon worden aangehouden voor de retouchering en reïntegratie van de schilderingen, onafhankelijk van wie de behandeling uitvoert en of die schilderingen nu behoren tot de middeleeuwse reeks of tot de renaissanceperiode.

Verschillende soorten lacunes

Lacunes zijn onderbrekingen in het beeld. Ze worden ervaren als verstoring: dit heeft niets te maken met de grootte van de leemtes bijvoorbeeld.

Kleine lacunes in de verflaag (verguld in dit geval) hebben geen retouchering nodig





Middeleeuwse en renaissanceschildering door elkaar: een onverstaanbaar geheel

Soms kan een heel grote lacune absoluut niet storend werken, maar een heel kleine wel als storend ervaren worden, als deze bijvoorbeeld op een belangrijke plaats valt. Door lacunes kan de zin, de betekenis van een kunstwerk verloren gaan. Dit is overigens niet altijd op te lossen met retouchering.

Lacunes reïntegreren heeft niets te maken met pure conservatie, met andere woorden: het is niet nodig voor het materieel voortbestaan van de schildering. Louter conserveren is voor het kunstwerk voldoende en kan ook beschouwd worden als een waarborg voor de authenticiteit. Maar zo simpel is het ook weer niet: conserveren beoogt het behoud van de huidige uiterlijke toestand, maar een beschadigd of lacunair kunstwerk kan bijvoorbeeld een heel verkeerd beeld geven van oorspronkelijke textuur en uitzicht (bijvoorbeeld: als vergulding verdwenen is, kijkt men op de rode bolus, hetgeen natuurlijk niet het authentieke uitzicht was; of in het geval van de schildering van Onze-Lieve-Vrouw Lof zitten er twee afzonderlijke schilderingen boven elkaar.

Welk "beeld" is dan wel belangrijk? Naar welke toestand gaan we dan wel terug? Het kunstwerk zoals het door

de kunstenaar is gewild, bestaat al lang niet meer. In het beste geval hebben we een kunstwerk dat met zijn natuurlijke veroudering tot ons gekomen is. Die toestand bestaat voor muurschilderingen doorgaans ook niet meer: de schilderingen werden overkalkt, afgespoten, beschadigd door branden, afgekap, moedwillig beschadigd (beeldenstormen, vandalisme, oorlogen), met de beste bedoelingen ondeskundig gerestaureerd enzoverder. Volgens Paul Philippot is de "originele toestand" een mythe, een ahistorisch idee, een abstract concept. En dat is natuurlijk zo: vanaf haar ontstaan begint het kunstwerk te verouderen, te verkleuren, te verbleken, te vervagen, te patineren.

Restauratie-ethiek bestaat in het vinden van de juiste balans tussen respect voor het origineel en de mate waarop de restaurateur daarop ingrijpt. Het gaat, eenvoudig gesteld, om een keuze tussen het louter conserveren en het restaureren, waartoe de retouchering en reïntegratie van de lacunes behoort. Reïntegratie vermindert de visuele verstoring die lacunes veroorzaken aan de leesbaarheid/verstaanbaarheid van het werk. Het belangrijkste is om deze problematiek elke keer opnieuw te bekijken voor elke verschillende schildering, en bij



Op sommige plaatsen heeft de schildering slechts een afdruk op de muur gelaten

wijze van spreken bijna voor elke retouche die men maakt: wat wordt geïntegreerd en wat niet, en in welke mate? Er zijn zoals gezegd geen standaardoplossingen, maar er bestaat wel een aantal internationaal aanvaarde codes. Het Charter van Kopenhagen van 1984 geeft een aantal definities van het beroep en daarbij een aantal gedragslijnen. Dit werd verfijnd in de E.C.C.O. Professionnal Guidelines.

Bij het nakijken van de archiefteksten over de kapel, die ons dank zij de provincie Antwerpen ter beschikking gesteld werden, viel ons vooral de continuïteit op van de zorg om de kapelaankleding, gaande van herstellen van een slot, het opkuisen van de vloer, het herstellen van een glasraam, het inhuren van de "knaap" om in de kapel te slapen totdat het gat in het glasraam gerepareerd is, enz. Er werd hier aan één stuk door opgefrist, hersteld, verfraaid. Restaurateurs van onze tijd moeten zich misschien gewoon in de rij zetten van de mensen die al die eeuwen zorg droegen voor het patrimonium.

Iedereen is het wel eens over de bedoeling van retouchering: met de kleinst mogelijke interventie en de kleinst mogelijke toevoeging aan materie het geheel terug in een



Retoucherinskeuzes hebben te maken met de interactie met de toeschouwer

bepaalde eenheid of coherentie herstellen. Hoe men het ook draait of keert: reïntegratie van lacunes is een vrij subjectieve materie. Men heeft te maken met specifieke situaties (elke schildering is verschillend) en met de beoordeling en de keuzes van één of meerdere restaurateurs.

Kapel O.L.Vrouw Lof

Behoorde en behoort tot de broederschap, die tot nu toe de kapel beheert. Met de Venerabelkapel in de zuiderbeuk is de situatie ook zo, maar voor de rest zijn er niet veel middeleeuwse verenigingen nog verbonden aan hun kapellen. Dit is een eerste belangrijke factor de kapel is nog functioneel en in gebruik, ook voor de liturgie. Andere specifieke factoren die belangrijk zijn voor de behandeling van de gewelfschildering zijn de zeer hoge plaatsing (13m), met alle gevolgen vandaan voor de zichtbaarheid en begripbaarheid van de voorstelling. Anderzijds is er de verwarring die te wijten is aan de boven elkaar liggende verflagen: het zijn namelijk niet alleen de middeleeuwse (circa 1480) en de renaissanceschildering (1537), maar ook nog de toevoegingen van een schilder, die in 1586 betaald wordt "voor het schoonmaken van het vergult werck boven het welffel en de de schilderye te verlichten". Bovendien worden we geconfronteerd met verschillende kleuren van de ondergronden: die van de middeleeuwse is een grijze kalklaag, die van de renaissance is veel witter.

Reïntegratie

De restauratiedeontologie evolueert naar een minimale interventie, hoe men dat dan ook invult. Het belangrijkste is dat de schildering wordt geconserveerd. Anderzijds moet een restauratie ook een standpunt van presentatie innemen, waarbij het gaat om het functioneren van de schildering. De verschillende soorten lacunes geven aanleiding tot verschillende soorten van retouchering.

Verschiedende soorten lacunes en reïntegratie:

- Geen interventie om verschillende redenen: niet nodig, niet opportuun of onmogelijk
- Slijtage: oppervlakkig verlies aan materie. De term slijtage duidt ook de plaatsen aan waar vergulding verdwenen is en alleen de onderliggende rode boluslaag. Het gaat in feite om microlacunes in grote hoeveelheden. Traditioneel wordt aan slijtage in muurschilderingen weinig gedaan. Maakt deel uit van de natuurlijke veroudering en hindert meestal niet de verstaanbaarheid van het beeld.
- Ingrijpen op de achtergrond: laagje verdunde tylose op de restanten van de middeleeuwse schildering om de achtergrond tot rust te brengen en zo de leesbaarheid van de renaissanceschildering te vergroten zonder op de schildering zelf te moeten ingrijpen.
- Suggesteren van de oude schildering door retouches onder de toon, waardoor de nu nog zichtbare informatie niet verloren gaat. Van sommige onderdelen is nog slechts een afdruk op de muur, een schaduw bewaard gebleven.
- Gedeeltes van de middeleeuwse schildering, die we nu hebben blootgelegd, uiteraard op plaatsen waar geen jongere schildering aanwezig was (niet-destructief onderzoek) worden uitvoerig gedocumenteerd en dan terug bedekt met een dunne kalklaag.
- Neutrale invulling: kleur geven aan lacunes (*aqua sporca*) waar zowel de verflaag als de pleisterlaag verdwenen zijn
- Digitale methodes: retoucheren op computer, al dan niet als uitpro-

beersel van echte retouches

- Didactische oplossing: proefvlak, waarop de drie schilderingen (de middeleeuwse, de renaissance en de aanvullingen van 1586 tegelijkertijd worden getoond. Een dergelijke optie is uitzonderlijk en wordt alleen op dit gewelfvlak toegepast. Dit is een documentaire oplossing, die ook aan het publiek moet uitgelegd worden.

Discussie

Uit de discussie bleek dat het KIK geneigd was tot een veel grotere terughoudendheid inzake retouchering en reïntegratie. Van de toeschouwer wordt in dit geval een veel grotere inspanning gevraagd. Men kan zich afvragen of die toeschouwer, die niet tot het vakgebied behoort, daartoe in staat is. Bovendien vond een aantal aanwezigen het ook niet meteen een bezwaar als er enige variatie is in de behandeling van de gewelfschilderingen. Thans wordt er *so wie so* minder ingrijpend geretoucheerd dan pakweg zo'n twintig jaar geleden, maar dergelijke nuances worden wellicht alleen door vakmensen waargenomen. Bovendien is elke schildering verschillend (stijl, kleuren, bewaringstoestand, lichtinval,...). Een kunstwerk leeft niet alleen op zichzelf, is niet alleen een materieel object, maar functioneert ook door interactie met de toeschouwer. Men mag van die toeschouwer ook niet teveel verwachten. Bepaalde zaken moeten bovendien uitgelegd worden, in duidelijk begrijpbare taal en met foto's geïllustreerd. Op dat gebied voert de kathedraal een voorbeeldige politiek door het aanbrengen van esthetisch verantwoorde en goed gedocumenteerde infoborden in vier talen. De restauratieploegen van beide instellingen, die statutaire ambtenaren zijn, hebben naast de zorg voor de kunstwerken op zich ook een maatschappelijke taak. Het uitleggen en verantwoorden hoe en waarom restauraties op een bepaalde manier worden uitgevoerd behoort daarbij. En enige controverse moet daarbij niet uit de weg gegaan worden. Het open discussiëren over dit onderwerp werd door de aanwezigen van deze dag als positief ervaren.

Tentoonstelling

Marjan Buyle

DE KEUKEN. EEN LEVENSWIJZE

Aan keukens kan je zien hoe er in een huis geleefd wordt. Keukens kenden zoals andere woonvertrekken, ook hun eigen evolutie, verbonden met de technologie van die tijd, maar ook met de stijlkenmerken en de leefwijze.

De *Wiener Werkstätte*, het modernisme, de pop-art, het functionalisme, de Cubex-keuken, de naoorlogse Amerikaanse keukens, de futuristische keukens, teveel om op te noemen. Als beginpunt neemt de tentoonstelling de keukens uit 1900, helemaal opgebouwd rond het centrale keukenfornuis, om te eindigen bij de keukens van vandaag.

1. De keukens van onze overgrootouders
Het gaat hier over de keukens vóór de keukens. Dit vertrek is vaak het enige dat verwarmd wordt, waar men de maaltijden bereidt, eet, de krant leest, een bad neemt, zijn huiswerk maakt. Op de tentoonstelling wordt een levensgrote reconstructie van een dergelijke leefkeuken uit 1900 gepresenteerd.

2. De keukens van de stadswoning in 1900

Meestal was dit soort keukens in de kelder gelegen (*souterrain*) en verlicht door een smalle Engelse koer (*cour anglaise*). De keukens is bereikbaar met de diensttrap en verbonden met het verhoogd gelijkvloers (*bel étage*) via een schotellift, waarop de bereide gerechten naar boven worden gestuurd.

3. De keukens van het herenhuis vóór 1914

De keukens bevindt zich thans op hetzelfde niveau als de eetkamer. Het is een ruim vertrek met een tafel in het midden en wordt nu op natuurlijke wijze verlicht. Meestal kijkt de keukens



Louis Herman De Koninck, Type-keukens voorgesteld op het 3e Congres van de CIAM, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1930. © AAM

uit op de tuin. Een van de meest prestigieuze voorbeelden uit die tijd is de keukens van het paleis Stoclet aan de Tervurenlaan in Brussel gebouwd van 1905 tot 1911 door de Oostenrijkse architect Josef Hoffmann in samenwerking met de *Wiener Werkstätte*.

4. De keukens in het goedkope huis
Na de eerste wereldoorlog gaan de architecten op zoek naar oplossingen voor kleine en comfortabele woningen, naar het voorbeeld van de architecten Antoine Pompe en Fernand Bodson die een keukens ontwerpen

voor de mijnwerkers in Limburg. In Ukkel experimenteren ze met keukens die verbonden zijn met de badkamer, zodat ze beide van hetzelfde warm-waterreservoir kunnen gebruik maken.

5. 'Alles in orde'

Na de eerste wereldoorlog en met de opkomst van de appartementsgebouwen stelt zich de vraag naar ruimte en opbergmogelijkheden? De fabrikanten tekenen en verkopen de eerste functionele meubelen, naar het voorbeeld van de *Alles-in-orde*-ensembles, die de mogelijkheid bieden om het keukengerief in één kast op te bergen. Dit meubel kende in België een groot succes.

6. De gestandaardiseerde Cubex-keukens

De Cubex-keukens werd uitgevonden op het einde van de twintiger jaren door architect L.-H. De Koninck. Een prototype ervan wordt tentoongesteld in het Paleis voor schone kunsten in 1930 op het tweede internationaal congres voor moderne architectuur CIAM. Het bestaat uit een reeks stapelbare en naast elkaar geplaatste elementen, kasten en kubussen. De Cubex-keukens wordt vanaf 1932 industrieel geproduceerd en verspreid door de J. Van de Ven Etablissements. Geleidelijk aan integreert men nieuwe huishoudelijke voorzieningen zoals de gootsteen in gestampt metaal, koelkasten e.a. Gedurende meer

Piet Zwart keukens, 1937, courtesy Bruynzeel verzameling. © AAM





Kho Liang le keuken, courtesy Bruynzeel verzameling. © AAM

dan 30 jaar werden er in vele appartementen, huizen en villa's dergelijke keukens geïnstalleerd.

7. De keukens van het interbellum

De modernistische architecten zetten de toon voor een keuken ontworpen zoals een laboratorium, waar het eten op wetenschappelijke wijze wordt klaargemaakt. De huisvrouw is in dit scenario een elegante laborante met witte schort en synthetische handschoenen. Vooruitgang voor de ene, indirecte promotie voor de huisvrouw voor de andere. De architecten bestuderen zelfs de bewegingen van de huisvrouw om keukens te tekenen die hogere prestaties mogelijk maken. Zo ontleedt architect Delhaye de verschillende stappen bij het afwassen: het verzamelen van de vaat, het onderdompelen, het wassen, het spoelen, het afdruipten en het afdrogen.

8. De keuken van de *Cité radieuse* van Le Corbusier en Charlotte Perriand
Afwijkend van de gebruikelijke reglementering bevindt de keuken zich nu voor de eerste maal in het midden van het appartement, zonder venster naar buiten toe. De keuken ligt in de nabijheid van de hal en functioneert als een halfopen ruimte die uitkijkt op de woonkamer, met een opening om schotels door te geven onder de bar. De kokkin of kok kan op die manier

blijven deelnemen aan het gezinsleven terwijl ze het eten bereidt.

"Het ligt aan de huisvrouw om zin voor orde te hebben zoals een barman, en aan de ingenieurs om te zorgen voor een perfecte afzuiging van geur en rook", zo schrijft Charlotte Perriand. Op de tentoonstelling wordt een geprefabriceerde keuken uit de *Unité d'habitation* in Marseille in maquette op ware grootte voorgesteld.

9. De Amerikaanse keuken

Het concept van de Amerikaanse keuken hangt nauw samen met het prestatievermogen van de dampkappen. Het beheersen en wegleiden van geuren en waterdamp laten toe dat de keuken uitkijkt op de woonkamer, hiervan afgezonderd door de bar waar men ontbijt en aperitief neemt, zittende op een hoge barkruk. De geëmancipeerde en actieve Amerikaanse vrouw weigert afgezonderd te worden in haar keuken en legt deze visie op, die zich na de eerste wereldoorlog zal verspreiden over de nieuwe woningen in de Verenigde Staten.

De inrichting vraagt een perfecte uitrusting om keukengerief, etenswaren en vaatwerk op te bergen. De Amerikaanse keuken, ruim en vol licht, is niet te vergelijken met de sombere en kleine keukens die men achteraan de flats in Belgische kustappartementen vindt.

10. De keuken als *art de vivre*

In de zestiger jaren verlaat men het idee van de kille laboratoriumkeuken. De sobere lijnen en steriele witte kleur worden vervangen door gebogen lijnen en kleurvermenging. Nadien, in de tachtiger jaren, verschijnt het concept van de keuken als plezieroord en ontspanningsruimte. Sommige keukens hebben een schouw die ook als barbecue kan dienen. De favoriete bemoeibeling is in rustiek eikenhout. De ontwikkeling van diverse modellen zet zich ondertussen verder: open keukens, keukeneilanden, minimalistische keukens, verplaatsbare elementen, terugkeer naar de grote gezinskeukens als leefruimte, loftkeukens, *ready to make kits* enzoverder.

11. De keuken van de toekomst

Een middenweg tussen de technologische vooruitgang en een terugkeer naar vroegere bronnen. Uit een recent onderzoek is gebleken dat de keuken thans de belangrijkste kamer van het huis is, na de woonkamer en de eetkamer. Men vindt er de meest vooruitstrevende technologieën en anderzijds gaat de tendens naar een keuken waar alles gebeurt. Boven de eenheidses-thetiek kiest men nu vaak voor het eclectisme. De gezellige keuken van vroeger kent een heropleving, maar nu wel met een maximum aan comfort. De bezoeker van de tentoonstelling ontdekt de keuken van morgen doorheen futuristische beelden die zowel robotica, domotica als andere manieren van leven integreren.

De tentoonstelling *De keuken, een levenswijze, één eeuw ontwikkeling* loopt van 21 november 2006 tot en met 25 maart 2007 in de *Fondation pour l'Architecture*, Kluisstraat 55 in 1050 Elsene-Brussel.

Van dinsdag tot vrijdag van 12u tot 18u, woensdag tot 21u en in het weekend van 10.30u tot 18u.

Info op 02/642 24 62.

Om zijn compositie in de hoogte wat te verlevendigen, schilderde Poussin twee engeltjes in de linkerbovenhoek. Het linker engeltje draagt de laurierkroon waarmee hij weldra het hoofd van de overledene zal kronen. Het gaat hier om een verwijzing naar de palm die, volgens de apocriefe geschriften, door een engel naar Maria werd gebracht bij de aankondiging van haar nakende dood. De afwezigheid van deze palm, evenals van de kaars die aan Maria was overhandigd, of van alle andere attributen (wierookvat, boek...) die traditioneel in de oudere voorstellingen van het onderwerp bij de apostelen horen, wijst op een vernieuwing van het thema dat zich reeds in de schilderijen van Saraceni en vooral in dat van Caravaggio – een beroemd werk, nu in het Louvre-aankondigt. Men vindt echter bij Poussin een echo van de formules die door de Primitieven in hun interpretatie van de *Legenda Aurea* waren aangewend. Het werd al vermeld voor de engeltjes, maar ook de in gedachten verzonken apostel midden vooraan bijvoorbeeld herinnert aan ingeslapen apostelen op laatgotische schilderwerken. Ook de plaatsing van Petrus -hier vervangen door de opdrachtgever de Gondi- en Johannes is conform aan de iconografische traditie, zoals beschreven door de Voragine: "*Sint-Pieter stond aan het hoofdeinde van het bed, Sint-Jan aan het voeteneinde, de andere apostelen rondom het bed, terwijl ze lofzangen op de Moeder Gods aanhieven.*"

Op de achtergrond van het schilderij geeft een grote architecturale doorkijk enig licht aan de compositie. Rechts is de zware architectuur verborgen achter een dik groenachtig gordijn, dat als het ware in de leegte is opgehangen. Deze drapering, die de architectuur bedekt, lijkt te verwijzen naar het *Laatste avondmaal* van Frans Pourbus de Jonge (Louvre, Parijs), dat Poussin zo bewonderde. Het herinnert daarenboven aan de gordijnen en baldakijnen, die in talrijke voorstellingen van de Dood van Maria door de Noordelijke Primitieven het doodsbed versierden.

De afwijkingen ten opzichte van de tekening van Hovingham Hall zijn veelvuldig en tasten het autografische karakter ervan aan. De vergelijking met de vijftien zeer vrije, gewassen tekeningen van het album Massimi bewaard in de Britse koninklijke collecties in het kasteel van Windsor (de zogenaamde Marino-tekeningen), de enige werken die met zekerheid van de hand van Poussin zijn en gelijktijdig met de *Dood van de H. Maagd*, bevestigen dat de nauwkeurig afgewerkte aquarel van de Worsleyverzameling moet beschouwd worden als een *modello*. Deze werd ter goedkeuring voorgelegd aan aartsbisschop de Gondi of aan het kathedraalkapittel.

De invoeging van de opdrachtgever in de kring van de apostelen rond Maria vormt, zoals reeds vermeld, het meest originele element van de compositie. Ondanks zijn gebaar van inkeer (waardoor hij tegelijkertijd de houding van de heilige Maagd overneemt), geeft het personage weinig blijk van nederigheid door zich in een dominante positie tussen de apostelen te plaatsen. De Gondi is trouwens gehuld in een koorkap, het traditionele attribuut van de eerste van de apostelen in de *Transitus Mariae*. Een dergelijke integratie van de schenker moet de gelovigen zeker geschokt hebben en was bovendien weinig conform aan de nieuwe voorschriften van het Concilie van Trente. Zo verbood de provinciale synode van Mechelen vanaf 1607 in onze streken de voorstelling van levende schenkers op altaarschilderijen. Maar de aartsbisschop heeft ernaar gestreefd een religieuze grondslag te geven aan zijn vrijpostige aanwezigheid aan het hoofdeinde van de H. Maagd. Hij wilde overigens niet alleen hulde brengen aan de patrones van de kathedraal, maar tevens zijn verre voorganger eren: de heilige Dionysius, eerste bisschop van Parijs. Dit vergt enige toelichting.

Dionysius van Parijs, die in de 3^{de} eeuw Gallië evangeliseerde, werd lange tijd verward met Dionysius de Aeropagiet. Deze laatste was een Athener uit de 1^{ste} eeuw, die in de *Handelingen der Apostelen* wordt vermeld. Men verneemt er hoe hij door Paulus werd bekeerd. De legende en nadien de iconografie van beide personages werden vaak verwisseld. Volgens deze legende werd Dionysius de Aeropagiet de eerste bisschop van Parijs, waarna hij Gallië evangeliseerde en tenslotte onthoofd werd op een heuvel van Parijs, nadien omgedoopt tot *Mont du martyre* (berg van de martelaar), afgekort *Montmartre*. In één van de geschriften echter die aan Dionysius de aeropagiet worden toegeschreven onder de benaming *De divinis nominibus*, beweert deze de dood van Maria te hebben bijgewoond. Jacopo de Voragine heeft dit hernoemen in zijn *Legenda Aurea*, een tekst die zeker als bron voor de kunstenaar heeft gediend. Dionysius zou dus deel hebben uitgemaakt van de leerlingen die door de engelen bij het doodsbed van de stervende Maria bijeengeroepen waren. Ziehier waarom de eerste aartsbisschop zich probleemloos liet voorstellen met de trekken van de eerste bisschop van Parijs, tussen de leerlingen die aanwezig waren bij de Maria's dood. Poussin heeft op die wijze zowel een historische als een symbolische link gelegd tussen de Gondi en zijn verre voorganger. Hier vindt men een allegorische heroïsering die typisch is voor de barok, op hetzelfde ogenblik waarop Rubens zich klaarmaakt om er in de galerij van de Medici zijn mooiste werken te maken.

KARAKTERISTIEKEN

Zonder bevooroordeeld te zijn door zijn uitzonderlijke iconografie, vormt dit schilderij een unicum, een werk zonder gelijke in de productie van Nicolas Poussin: het is het enige getuigenis van zijn kunst vóór zijn reis naar Rome, met andere woorden vóór zijn koortsachtige ontdekking van de oudheid, die zijn opvattingen volledig zou wijzigen. Dit schilderij is dan ook heel verschillend van zijn tot nu toe gekende werken. Zo liggen er minder dan drie jaren tussen de *Dood van de H. Maagd* en de *Vernieling van de tempel van Jeruzalem* (het eerste dateerbare schilderij van Poussin in Rome werd geschilderd tussen 1625 en 1626), maar toch heeft men al te maken met twee totaal verschillende culturele werelden. Dit wijst er op dat de breuk ingrijpend was. Zijn aankomst in Rome moet bij Poussin een schok hebben veroorzaakt, waardoor zijn kunst in een volledig andere richting werd gestuwd.

Wat de plaats van dit werk in de Parijse schilderkunst van die tijd betreft, moet men er rekening mee houden dat de jaren 1620 een overgangperiode waren, die nog onvoldoende bestudeerd werd. Alles in die tijd is in evolutie. We situeren ons ergens tussen de tweede periode van Fontainebleau en het begin van wat meestal, een beetje schematisch weliswaar, beschouwd wordt als de Franse School van de *grand goût*, waartoe Simon Vouet bij zijn terugkeer uit Italië in 1627 de start zou hebben gegeven.

In deze periode is Parijs nog geen vooraanstaand artistiek centrum, zelfs als recent onderzoek aantoonde dat er een zekere diversiteit op gebied van artistieke productie te bespeuren viel (6). Het is tekenend dat koningin Maria de' Medici in 1622 beroep doet op Pieter Paul Rubens om de lof te bezingen van haar overleden echtgenoot. Tien jaren later zou dit niet meer het geval zijn, want de vernieuwende tussenkomst van Vouet verwekte een stroom aan decoraties zonder weerga in een stad in volle artistieke beweging. In het begin van de jaren 1620, zijn de beste Franse schilders nog in Rome of leven buiten de stad. De belangrijkste schilders in Parijs waren toen de Vlamingen Frans Pourbus de Jonge, Ferdinand Elle en Philippe de Champaigne, de Lotharinger Georges Lallemant en de Picardiër Quentin Varin, allen kunstenaars die de jonge Poussin persoonlijk gekend heeft.

Als men in de *Dood van de H. Maagd* de plastische kracht terugvindt van de werken van Pourbus en Champaigne -Alexis Merle du Bourg ziet er zelfs de invloed van Rubens in, een stelling die weinig logisch

lijkt (7)-, is men daarentegen ver van de gekunsteldheid van de tweede school van Fontainebleau, zelfs al lijkt het samengebalde karakter van de veelheid aan personages in dit schilderij te verwijzen naar deze school, evenals naar Lallemant. Maar hier geen *beau feu*, geen gezochte gebaren noch uitgerekte of afgeronde vormen die men zo vaak aantreft bij de Parijse tijdgenoten uit het eerste kwart van de eeuw.

Niet alleen kondigt de antimaniëristische vormen-taal van Poussin een breuk aan met Fontainebleau, maar vooral verwijst ze naar een onbetwifelbare kennis van de eigentijdse Italiaanse schilderkunst. Het spel van licht in fraaie contrasten spreekt in dit opzicht voor zich. De voornaamste bijdrage van dit schilderij is de demonstratie van een Poussin die reeds volmondig de nieuwe Italiaanse mode heeft opgenomen, een prestatie die ver boven de studie van de gravures staat wat redelijk uitzonderlijk is in het Parijs van 1623. Zo weten we door de biografen van de schilder dat hij een reis maakte naar Firenze. Deze uitstap die vermoedelijk in 1618 plaatsvond, was veel beslissender dan men zich kan indenken. De jonge schilder kwam daar in contact met de eigentijdse stromingen, met het antimaniërisme van schilders zoals Santi di Tito en Cigoli. Het is ook niet uitgesloten dat op zijn heen- of terugreis naar Firenze, Poussin ook Bologna aandeed. Die stad was toen, na Rome, op picturaal gebied het belangrijkste centrum. Poussin moest niet wachten tot hij in Rome aankwam om de plastische kracht van Carracci of het contrasterende licht van een Lanfranco in zich op te nemen.

Dit doordrongen zijn van de Italiaanse kunst, bezorgt hem een specifieke plaats in de ruimte van de Parijse schilderkunst van het begin van de jaren 1620. Het heeft hem niet belet om ook te putten uit de lokacel productie. De gebaren van de actoren evenals de plaatsing in het decor zijn veel verschuldigd aan bijvoorbeeld het *Laatste avondmaal* (1618) van Frans Pourbus de Jonge, dat Poussin erg bewonderde.

Het interessante aan het schilderij is ook dat het zich bevindt op de breuklijn tussen de stoïcijnse terughoudendheid als erfenis van het devote humanisme, en de sublieme innerlijkheid van de Romeinse meesterwerken. Poussin geeft hier blijk van iets waarvan hij niet meer zou afwijken, namelijk de zin voor de uitvoerige uitdrukking van de verschillende passies van de ziel. Spijtig genoeg heeft de grootschalige slijtage van het doek de effecten van het pathos vermindert, die tot uiting moesten komen in de opstelling in de kathedraal Notre-Dame. Op deze plaats kende het een uitstraling waarvan we de draagwijdte beter

kunnen vatten dankzij de herontdekking van het werk. De compositie kende veel succes, vermits die wordt nagebootst in de schilderijen van leerlingen van Vouet, zoals Eustache Le Sueur of Charles Poërsen bijvoorbeeld.

Ze lijkt ook in de Vlaamse kunst tot navolging te hebben geleid. Een tekening van de *Dood van de H. Maagd* van Jan Boeckhorst (Parijs, *Institut néerlandais*), ter voorbereiding van een verdwenen schilderij (8), geeft een bevreedende weergalm van het schilderij van Sterrebeek, met zijn opstelling in de hoogte, een lang gordijn dat het bed van de stervende H. Maagd overschaduwde en de engeltjes in de linkerbovenhoek. Het is verleidelijk te veronderstellen dat Boeckhorst het doek van Poussin heeft bewonderd tijdens zijn doortocht door Parijs op de heen- of terugreis van één van zijn twee reizen naar Italië.

(vertaling Christina Ceulemans)

Pierre-Yves Kairis is dr. in de kunstgeschiedenis en werkleider in het departement documentatie aan het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, afdeling inventaris en fotografische ateliers

EINDNOTEN

- (1) Nuttige referenties betreffende dit schilderij zijn te vinden in: KAIRIS P.-Y., *Poussin avant Poussin: la «Mort de la Vierge» retrouvée*, in *Revue de l'art*, 128, 2000, p. 61-69 ; Id., *La «Mort de la Vierge» de Nicolas Poussin: approche interdisciplinaire. I. Point de vue de l'historien d'art*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, dl. 30, 2003, p. 85-91.
- (2) Archieven van de Stad Brussel, *Fonds de l'Instruction publique*, 107, *Etat des Tableaux qui sont au Musée de Bruxelles et qui font partie de l'ancienne collection du Roi*. De gemeentelijke commissie van de stad Brussel verklaarde dat deze aanvraag niet ontvankelijk was; zijdelings merkte zij nog op dat de *Dood van de H. Maagd* niet afkomstig was van de koninklijke verzameling maar wel degelijk van de kathedraal van Parijs.
- (3) GODDEERIS I., *Opmerkingen betreffende enkele schilderijen uit de tweede zending van 1811 [sic voor 1802] die niet meer tot de collectie van de KMSKB behoren*, in VAN KALCK M. (dir.), *De Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Twee eeuwen geschiedenis*, dl. 1, Brussel, 2003, p. 61.
- (4) In de loop der jaren gaf het museum vele werken in bewaring aan kerken in de omgeving van Brussel. Nochtans werd geen enkel spoor van een depot in Sterrebeek teruggevonden in de oude museumarchieven, bewaard in het stadsarchief van Brussel.
- (5) COSYN A., *Sterrebeek*, Brussel, 1926, p. 14.
- (6) Zie bijvoorbeeld, om maar de meest recente studies te citeren: BASSANI P. en SAINTE FARE GARNOT N., *La peinture parisienne de 1600 à 1630*, in *Marie de Médicis. Un gouvernement par les arts* (tent.cat.), Parijs en Blois, 2003, p. 74-93; KAZEROUNI G., *Simon Vouet et la peinture à Paris au début du XVII^e siècle. Questions de style*, in *Loth et ses filles de Simon Vouet* (tent.cat.), Straatsburg, 2005, p. 59-76.
- (7) MERLE DU BOURG A., *Pierre-Paul Rubens et la France. 1610-1640*, Villeneuve d'Ascq, 2004, p. 82.
- (8) Over deze tekening, zie: LOGAN A.-M., *Jan Boeckhorst als tekenaar*, in *Jan Boeckhorst 1604-1668 medewerker van Rubens* (Antwerpen en Münster) (tent.cat.), Freren, 1990, p. 123-124.

DE RESTAURATIE VAN DE DOOD VAN DE H. MAAGD DOOR POUSSIN

► Detail van aarts-
bisschop de Gondi,
na behandeling
(© KIKIRPA)



De onverhoopte ontdekking (1) van de Dood van de H. Maagd (1623), een jeugdwerk van Nicolas Poussin dat als verloren was opgegeven sinds 1814 (2), gaf aanleiding tot een langdurig onderzoek, gevolgd door de eigenlijke restauratie. Het schilderij was beschadigd door vroegere reinigingen, waardoor de originele materie felle slijtage vertoonde, vooral in de schaduwenpartijen en in de donkere kleuren. Praktisch het hele schilderij was overschilderd. Deze overschilderingen waren ondoorzichtig en plat of gemodelleerd met grote ongenueanceerde penseelstreken voor de

schaduwen van de plooien. Voor de behandeling van dit schilderij moesten enkele belangrijke restauratie-opties genomen worden. De discussies over het wegnemen van de vroegere restauraties en de keuzes voor de behandeling werden opgevolgd door een internationale commissie (3) die alle beslissingen heeft bekrachtigd. Deze adviezen waren zeer nuttig voor het verloop van de uitvoering. Deze omvatte de behandeling van de drager en van de picturale laag, maar ook de conservatie en de aanpassing van het raam en omlijsting, die beide niet origineel zijn.

DE UITVOERINGSTECHNIEK

Het schilderij werd uitgevoerd op een linnen drager (4) met een gemiddelde tot hoge weefseldichtheid van 13 draden per centimeter in de horizontale en 15 draden per centimeter in de verticale richting. Dit linnen komt overeen met het type dat in Frankrijk courant was in de 17^{de} eeuw (5). Twee banen linnen van ongeveer dezelfde afmetingen (6) waren door een horizontale naad gedicht. Het is een eenvoudige naad met een enkelvoudige overhandse steek, die de compositie in twee deelt. Dit is zeldzaam bij Poussin, die meestal wel rekening houdt met de plaatsing van de naden in zijn composities (7).

De preparatielaag is licht oker van kleur, terwijl bij Franse tijdgenoten van Poussin meestal een dubbele grondlaag wordt aangetroffen: een eerste rode laag en een tweede grijze. Als hij in Italië is, zal Poussin rode en bruine preparatielagen gebruiken. Op sommige doorsneden kan men evenwel toch twee lagen onderscheiden: een laag lichte oker over de hele oppervlakte, en plaatselijk ter hoogte van de naad ook nog een grijze laag. Wellicht diende deze tweede laag om de slecht geplaatste naad maximaal te verbergen.

Eerdere studies wezen uit dat Poussin in zijn beginjaren, tussen 1624 en 1632, veel aandacht besteedde aan de carnaties, vooral van de gezichten, en dat gewaden en achtergronden met snelle toetsen uitgewerkt zijn. In de *Dood van de H. Maagd* zijn deze carnaties spijtig genoeg zwaar overschilderd in een materie die zo verhard is dat ze niet zonder risico voor de onderliggende laag kan verwijderd worden. Dit aspect van zijn schildertechniek kan dus moeilijk onderzocht worden. Het gelaat van aartsbisschop de Gondi werd duidelijk minder geretoucheerd en is inderdaad beter uitgewerkt dan de koorkap, die met brede snelle trekken werd geschilderd. De achtergrond, de architectuur van het achterplan en het groene gordijn werden ook snel geschilderd, zonder veel details. De gewaden vertonen grote kleurzones met ruime modellés en nogal sterke contrasten. Het spel van licht en schaduw is niet gedetailleerd uitgewerkt, maar in brede contrasterende zones. Later zal Poussin de vleespartijen en plooien zorgvuldiger met een fijne toets schilderen en in de jaren 1641-1648 worden de carnaties zelfs wazig, met amper zichtbare verftoetsen (8).

De kunst van Poussin vertoont ook een andere bijzonderheid. Hij had namelijk de gewoonte om de

omtrekken van de beangrijkste vormen, zoals de lichamen, uit te sparen tot in een vergevorderd stadium van de picturale uitvoering. De verflaag is veel dunner op de personages zelf dan op hun omgeving. Deze karakteristiek treft men ook aan in de *Dood van de H. Maagd* van Sterrebeek: de radiografie en het onderzoek met infrarood hadden dit reeds in het beginstadium van het onderzoek aangetoond en de reiniging bracht deze uitsparingen aan het licht. In het eindstadium bedekte Poussin deze grens tussen twee kleurvlakken met een vrij snelle penseelstreek met heel vloeibare verf, om zo het isolement van de figuren te doorbreken en ze beter in de achtergrond te integreren. Deze laatste penseelstreek verleent aan de omtrekken van de vleeskleuren eveneens een zekere wazigheid. Spijtig genoeg lijkt deze laatste toets in het werk van Sterrebeek grotendeels afwezig, hetgeen waarschijnlijk te maken heeft met de verwijdering ervan tijdens vroegere reinigingen. Hierdoor zijn de uitsparingen thans duidelijker zichtbaar.

Tenslotte lijkt het erop dat Poussin slechts zelden zijn composities tijdens het werk wijzigde (9). De structuur van het werk had in de gedachte van de kunstenaar op het ogenblik van het aanbrengen van de kleuren reeds vaste vorm aangenomen, hetgeen duidelijk aangetoond wordt door vergelijking van de voorbereidende tekening in de Worsleyverzameling van Hovingham Hall met het schilderij van Sterrebeek. Ondanks enkele verschillen is de compositie getrouw overgenomen.

BEHANDELING VAN DE PICTURALE LAAG

Alvorens een restauratie te overwegen, dient men de diverse vroegere ingrepen te begrijpen en het schilderij te bestuderen om de toestand van de originele materie te evalueren. De vroegere ingrijpende behandelingen waren duidelijk zichtbaar. Het grondig onderzoek van het werk met het blote oog en onder de microscoop, evenals de studie van de radiografie, verstrekten de eerste aanwijzingen. Het schilderij was bedekt met een dikke laag vergeelde vernis, die de overschilderingen verdoezelde. Sommige zones leken erg onhandig geschilderd, vooral de ruggelings geschilderde figuur met uitgestrekte armen in de rechteronderhoek: het gelaat en het haar van deze figuur vertoonden geen nuance, de schouder was slecht weergegeven, de linkerarm miste volume en de blauwe drapering was zeer ruw geschilderd. De restauratie zou aantonen dat dit inderdaad één van de meest beschadigde delen van het werk is. Over het



▲
Detail van de figuur
in de rechter
benedenhoek,
vóór behandeling
(© KIKIRPA)

algemeen is het volume van de plooien eerder onhandig uitgewerkt en de schaduwen van de plooien zijn aangegeven door grote donkere lijnen die het modelé eerder snijden dan het te tekenen. Men vond echter in sommige zones ook meer *poussinesque* details, zoals de voor de kunstenaar typische gebarentaal. Zo zijn de gezichten van de mannen in de groep op het achterplan zeer expressief en op een typische wijze belicht. Het toeval wil dat dit één van de best bewaarde zones is van het schilderij. Ook het gele gewaad van het slapende personage in de linkeronderhoek vertoonde een meer opvallende helderheid en een ander veel zachter modelé dan dat van de andere draperingen. Het schilderij leek erg ver verwijderd van het heldere kleurenpalet van Nicolas Poussin, dat minder steunt op de bruuske effecten van clair-obscur dan op de tegenstelling van koude en warme tinten of op een kleurrijk contrast.

Het onderzoek in radiografie bracht enkele vroegere ingrepen aan het licht. De spanningsguirlande die langs drie zijkanten aanwezig is, ontbreekt aan de



▲
Detail van de
personages in de
groep op de
achtergrond
(© KIKIRPA)

linkerzijde. Dit betekent dat de boord hier afgesneden is wat ook door de vergelijking met het modello van Hovingham Hall wordt aangetoond. Langs de andere kant was een stuk linnen van 3 cm op 21,5 cm ingebracht in de rechterbovenhoek. Op dit aangebrachte stuk verscheen een donker groene picturale laag die overeenkomt met het groene gordijn dat lager op de compositie aanwezig is. Het stuk linnen met originele beschildering is duidelijk genomen uit de rechterboord van het schilderij waar het tijdens de verdoeking was uitgesneden. De radiografie toont goed de aanwezigheid van de spanningsguirlande die op dit kleine stuk overduidelijk te zien is, hetgeen zijn voorgaande positie in de boord van de compositie bevestigt.

De radiografie toont ook aan dat het schilderij heel weinig lacunes in de picturale laag vertoont. Slechts hier en daar is er verlies aan materie zichtbaar. Daarentegen liet de radiografie veel slijtage vermoeden. Een redelijk grote verticale band, vertrekkende van het groene gordijn op het achterplan tot aan de voet van het centrale personage op de voorgrond, leek bijzonder beschadigd te zijn. Misschien was dit te wijten aan een oude beschadiging door waterschade of een ander voorval. Al deze factoren en daarbij het risico van nog verdere slijtage noopten tot een uiterst omzichtige reiniging. In overleg met de commissie werd besloten om in een eerste fase de vernislaag weg te nemen. Dit zou toelaten de omvang van de overschilderingen in te schatten, die moeilijk zichtbaar waren onder de vergeelde vernis. Na de vernisafname bleek dat er twee soorten overschilderingen waren:



▲ Detail van het ingeslapen personage, vóór behandeling: het originele gele drapé is helderder dan de andere drapés in de compositie (© KIKIRPA)



▲ Detail van het centrale personage op het voorplan, vóór behandeling (© KIKIRPA)

de eerste waren dik en bedekten ganse zones van de originele schildering, vooral in de achtergrond van het bovenste gedeelte, meer bepaald de architectuur, de hemel, het groene baldakijn en sommige gewaden. De tweede waren minder dekkend en dienden vooral om de plooien van de kleding en de schaduwen te versterken. Ook draperingen op het voorplan waren ingrijpend overschilderd.

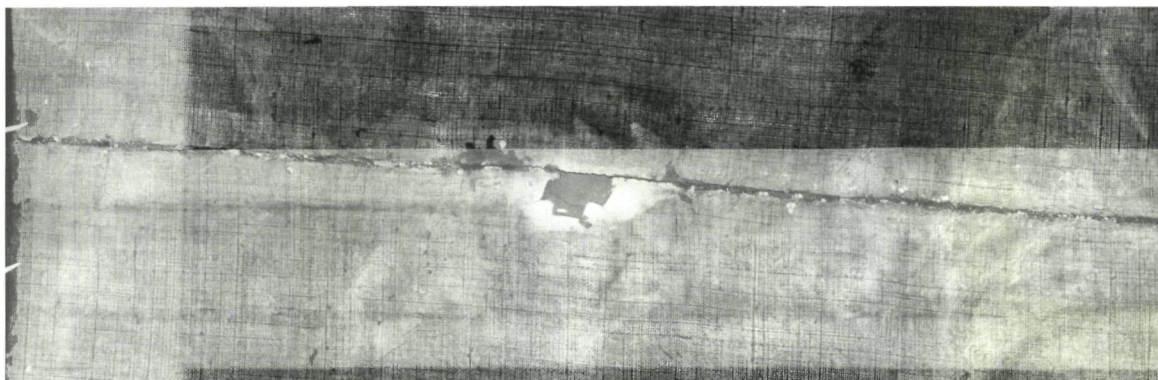
Om te beginnen werden enkele kleine proefvensters gemaakt in overschilderde zones. Aangemoedigd door deze overtuigende resultaten hiervan, werden grotere testen uitgevoerd. Uiteindelijk werd beslist om progressief de belangrijkste overschilderingen weg te nemen, te beginnen met de grofste en de meest storende (10). Het verwijderen van de zeer dikke olieachtige lagen was heel tijdrovend. Het werd uitgevoerd met solventen en met het scalpel en leidde tot goede resultaten. De verwijdering van de overschilderingen bracht een materie aan het licht die vooral in de schaduwen en in de donkere kleuren gedeeltelijk afgesleten was, maar op andere plaatsen ook een veel lichtere en heldere schildering vertoonde. De aldus blootgelegde originele of beter bewaard gebleven gedeeltes toonden een veel zachter modelé en minder contrast in de overgang tussen schaduw



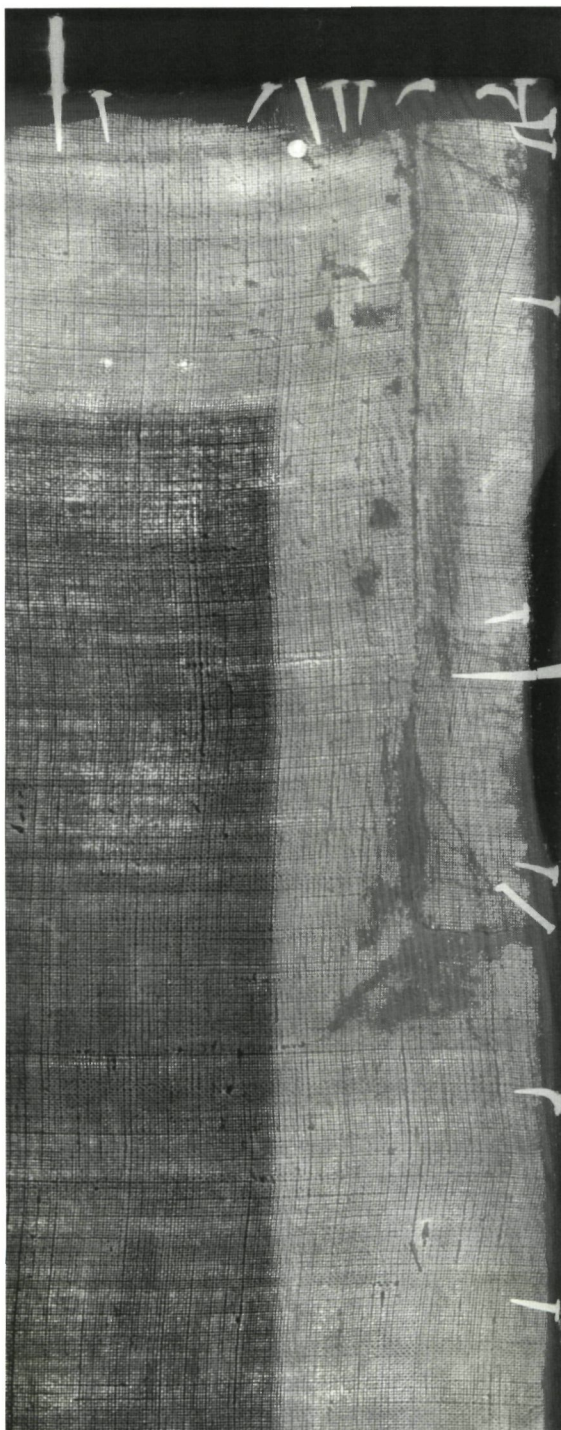
◀ Radiografie van het geheel (© KIKIRPA)



Detail van de radio-
grafie: belangrijke
zone van slijtage
(© KIKIRPA)



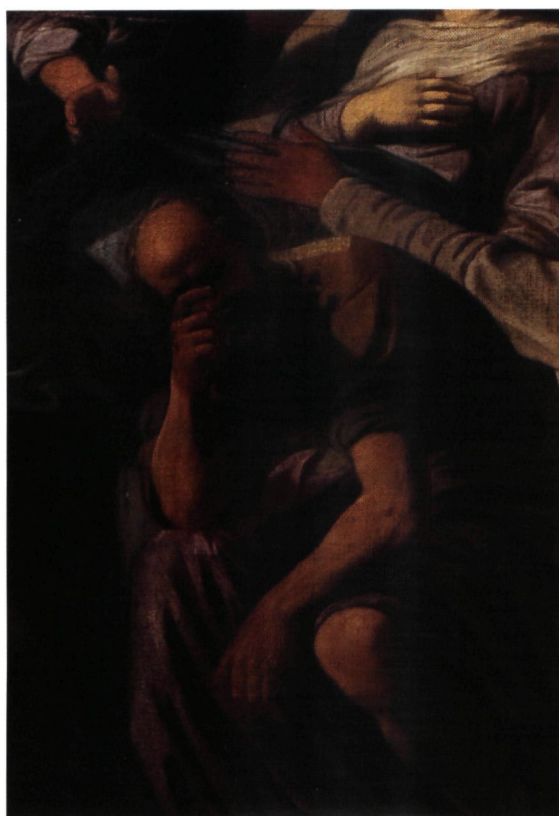
Detail van de radio-
grafie: een inge-
bracht stuk doek in
de rechterbovenhoek
(© KIKIRPA)



▲ Geheel tijdens
verwijdering van
vernis
(© KIKIRPA)

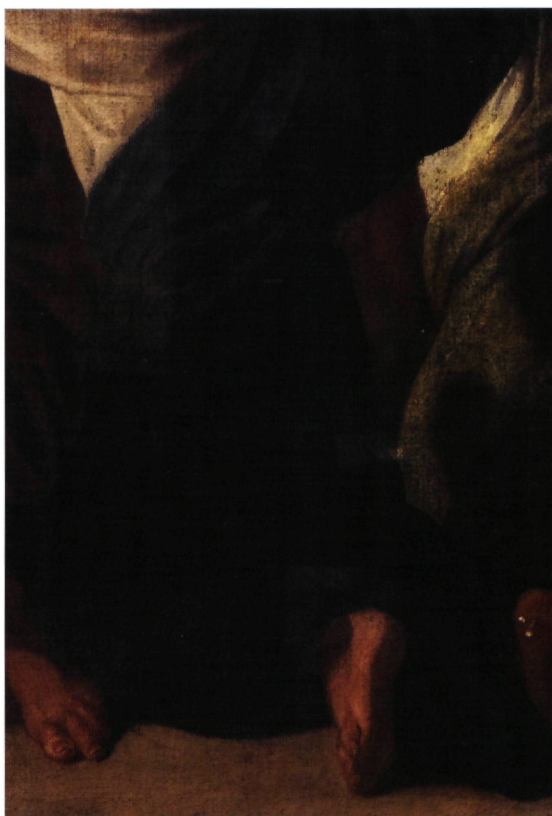
en licht dan in de overschilderde delen. Door dit herstel van de oorspronkelijke kleuren neemt de figuur met het roze gewaad opnieuw zijn prominente plaats in op de voorgrond van het schilderij. Op dezelfde wijze neemt elk personage zijn positie in de ruimte weer in, waardoor de compositie luchtiger en minder compact wordt, zelfs al speelt het tafereel zich af in een beperkte ruimte. De mooie dieptewerking tussen de verschillende plans van de compositie is nu weer duidelijk zichtbaar.

De lacunes in de picturale laag werden op niveau gebracht met mastiek, vooral ter hoogte van de leng-



▲ Venstertje met
verwijdering van de
overschildering
(© KIKIRPA)

▼ Geheel tijdens
reiniging: verwijde-
ren van vernis en
van de belangrijkste
overschilderingen
(© KIKIRPA)



▲ Venstertje met
verwijdering van de
overschildering
(© KIKIRPA)

▼ Detail van het
centrale personage
op het voorplan
tijdens reiniging
(© KIKIRPA)





▲ Geheel na mastikeren van de lacunes
(© KIKIRPA)



► Keerzijde, na de uitvoering van de losse verdoeking
(© KIKIRPA)

te van de naad in het midden en rond de incrustatie in de rechterbovenhoek, waarvan de bewaring beslist werd. Ook sommige erg openstaande craquelures kwamen hiervoor in aanmerking. Er werd geopteerd voor een mastiek op basis van krijt en dierlijke lijm, lichtjes getint in een kleur die deze van de originele preparatie benadert. De reïntegratie begon met het retoucheren met aquarel van de opvullingen, waardoor een zekere eenheid kon hersteld worden, vooral dank zij het verdwijnen van de storende zone van lacunes langs de naad, die de compositie midden-door snijdt. Na het polijsten met damar, werden lacunes en slijtageplekken geretoucheerd met pigmenten met paraloid B72 (een acrylbindmiddel). Er werd gestreefd naar een harmonisch geheel voor een betere leesbaarheid, evenwel zonder het herstel van de kleuren te overdrijven zodat de toestand van slijtage van de originele materie zichtbaar blijft.

HET PROBLEEM VAN DE HANDEN

De verwijdering van de overschilderingen werd besproken met de commissie. Deze zware overschilderingen bedekten altijd originele materie, al was deze soms erg versleten. Ze hernamen elementen van de originele compositie zonder belangrijke wijzigingen. Dit was echter niet het geval voor de later toegevoegde handen van de eerste vrouw bij het bed van Maria. Sonderingen op deze plaats lieten niet toe de aanwezigheid van een originele onderliggende laag te onderscheiden, zelfs niet van vormen die zouden kunnen geïnterpreteerd worden als handen. Deze ruwe en onhandig geschilderde handen konden moeilijk toegeschreven worden aan de Franse schilder. Werden ze wellicht toegevoegd tijdens een vroegere restauratie? Ze komen aaleszins niet voor op het modello. Dit probleem vereiste een diepgaander onderzoek.

De drie zichtbare vingers van de linkerhand die het gelaat verborgen, waren dik en grof uitgevoerd. Een eerste test tot verwijdering werd uitgevoerd op de wijsvinger, daar waar de groene drapering zichtbaar was doorheen de slijtage, hetgeen op zich een goede aanwijzing gaf om de overschildering te onderscheiden van het origineel. De verwijdering met een scalpel onder de microscoop was heel delicaat, maar bracht de originele schilderlaag aan het licht, zowel deze van het groene gordijn als deze van het oog van de vrouw. Het geval van de tweede hand was complexer. Op dit niveau onderscheidde we duidelijk twee stadia in de uitvoering: de originele hand (?) met een grotere densiteit, vervolgens de later geschilderde vingers in een transparantere materie, identiek

SCHILDERIJLIJSTEN IN FRANKRIJK IN DE 17^{DE} EEUW

Laure Starcky

In de loop van het onderzoek en de restauratie bleek al spoedig dat de huidige lijst niet origineel was en evenmin aangepast aan het formaat van het raam. Overdekt met een laag geoxideerde bronzine, kon deze lijst niet zomaar na restauratie terug voor het schilderij geplaatst worden. Een reflectie over het eventueel hergebruik drong zich dus op en noodzaakte een studie van de modellen van de eerste helft van de 17^{de} eeuw gemaakt werden (1).

Het zou natuurlijk fantastisch zijn om een gravure terug te vinden waarop het altaarstuk van Poussin afgebeeld was in zijn oorspronkelijke locatie, de *Notre-Dame* van Parijs. Het bleef in de kathedraal tot aan zijn overbrenging naar de *Petits Augustins* in 1793. Op een tekening van 1784 uit de verzameling Destailleur kan men zien hoe de schilderijen van de *Mays* van de *Notre-Dame* (die elk jaar in mei door de gilde van de edelsmeden werden geschonken) in het schip van de kathedraal waren opgehangen. De redelijk eenvoudige lijsten zijn samengesteld uit drie verschillende profielen (2). Was de *Dood van de H. Maagd* op dezelfde wijze ingelijst?

Uit de briefwisseling kunnen we afleiden dat Poussin zijn opdrachtgevers graag wilde adviseren bij de keuze van de lijst, zodat het onderwerp en de compositie het best tot hun recht kwamen. Zo schrijft hij in 1639 aan Chantelou: "*Quand vous aurez reçu le vôtre, je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner d'un peu de corniche... Il serait fort à propos que ladite corniche fût dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs sans les offenser*" (3). Poussin wijdt niet verder uit over de vorm en de versiering, maar zijn voorkeur lijkt uit te gaan naar eenvoudige kaders, zoals die te zien zijn op de achtergrond van zijn *Zelfportret* (1650) in het Louvre.

De aanwezigheid van een lijst maakte voor Poussin deel uit van de valorisatie van het kunstwerk. In de verzamelingen van het Louvre krijgt men de gelegenheid om kennis te maken met de modellen van de eerste helft van de 17^{de} eeuw. We vermelden hier even de mode van de zwarte lijst in ebbenhout

of gezwart hout, die in de Nederlanden erg in trek was. Deze omlijsting was evenwel bestemd voor schilderijen binnenshuis en leek in niets op lijsten van altaarschilderijen in kerken. Daarenboven is het belangrijk rekening te houden met de huidige toestand van het schilderij, dat gekenmerkt is door slijtagezones die het resultaat zijn van oude ingrepen. Een donkere lijst zou het kleurengamma van het schilderij nog meer verzwakken.

Ons onderzoek concentreerde zich op vergulde lijsten van altaarschilderijen. In het Louvre bevinden zich beeldhouwde exemplaren met eikenbladeren, acanthusbladeren, waterplanten en linten met een sterk naturalistische inslag. Onder Lodewijk XIV verliest dit model aan populariteit en verkiest men een meer gestileerde en decoratieve vorm. Een mooi voorbeeld hiervan is het schilderij van Le Sueur, *Réunion d'amis*, van rond 1640 (Louvre, Inv. 8063): het decor, geïnspireerd op de plantenwereld, is opgebouwd uit acanthusbladeren, een keellijst en een profiel versierd met een gedraaid lint.

Wat het schilderij van Poussin betreft, zou men in een minder interventionistische optiek een eenvoudiger type van omlijsting kunnen voorstellen dat de ideeën van Poussin in zijn rijpe periode benadert, namelijk een vergulde lijst met een eenvoudig profiel en langs de binnenkant versierd met een beeldhouwde boord, zoals bijvoorbeeld in de *Heilige Familie* van Le Brun in het Louvre (Inv. 2881).

De keuze voor de een bepaald type van omlijsting blijft in zekere mate subjectief, maar moet voor alles ten dienste staan van het kunstwerk en van de tijdsgeest waarin het tot stand kwam.

(1) Wij danken Mevr. France Dijoud die ons vroeg dit onderwerp te behandelen en Mevr. Marie-Catherine Sahut voor de hulp en de raad die zij ons gaf.

(2) Bibliothèque Nationale de France, Est., Rés. Ve 53 g.

(3) N. POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, teksten verzameld en voorgesteld door A. BLUNT, voorwoord en bibliografie door J. THUILLIER, Parijs, 1989, p. 45.

► Detail van de handen van de vrouw aan het bed van O.-L.-Vrouw, na wegnemen van vernis
(© KIKIRPA)



► Detail van de zone van de handen van de vrouw aan het bed van de H. Maagd, na behandeling
(© KIKIRPA)





◀ Keerzijde,
vóór behandeling
(© KIKRPA)

▼ Detail met de
plooien ontstaan
door het loskomen
van het originele
doek en het
doubleringdoek
(foto M. Postec)

aan deze van de drie vingers die hierboven werden beschreven. Met de computer werd de verwijdering van de overschilderde vingers gesimuleerd. De drie-hoekige vorm van de zogenaamde originele hand werd dan onbegrijpelijk. De monsternamen en het grondige onderzoek op verzoek van de commissie lieten niet toe beter te begrijpen waaraan deze geïsoleerde vorm beantwoordde. Mogelijk gaat het om een overschildering die Poussin heeft willen verbergen met een laag, die een weinig eerlijke 'restaurateur' heeft weggenomen tijdens een te doorgedreven reiniging, waardoor hij verplicht werd vingers toe te voegen om een zinvolle invulling te geven aan deze vorm. Bij diezelfde gelegenheid zou hij ook een tweede hand hebben geschilderd die het gelaat van de treurende vrouw aan het bed van Maria aanraakte (11). Er werd besloten de vingers, die het gelaat van de vrouw verbergen, te verwijderen en de andere hand te maskeren door een retouche. Er waren geen elementen die toelieten om deze partij beter te verstaan. De vorm ervan werd beschouwd als het origineel en de vingers als een overschildering. Deze oplossing biedt het voordeel dat er geen elementen uit de geschiedenis van het schilderij verwijderd worden en dat de vraag open blijft, todat eventueel later bijkomende informatie zal toelaten om de wijzigingen beter te begrijpen.

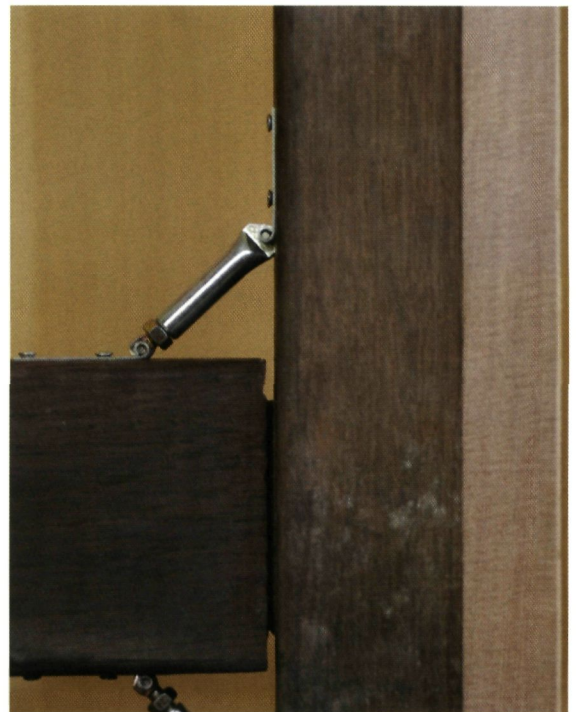


► BEHANDELING VAN DE DRAGER

Nicolas Poussin,
Dood van de
H. Maagd in de
Sint-Pancratiuskerk
van Sterrebeek,
toestand
na behandeling
(© KIKIRPA Brussel)

De toestand van de drager is het resultaat van een aantal vroegere behandelingen. Op het einde van de 18^{de} eeuw werd het doek behandeld door Hacquin, een beroemd 'verdoeker' uit Parijs, die ervan beschuldigd werd het werk te hebben beschadigd door het doek van het paneel waarop het gemaroufleerd was los te maken (12). De verdoeking dateert naar alle waarschijnlijkheid uit deze periode. Het doek was inderdaad gedubbeld met de hulp van een vettig kleefmiddel van het type stijfsellijm. Het doubleerdoek was niet uit één stuk, maar uit meerdere stukken aaneengenaaide stof. Een verticale band van ongeveer 20 cm breed, die zelf was samengesteld uit drie stukken, vervulde de nodige breedte. De lijm was verdroogd en had zijn kleefeigenschappen verloren, waardoor de verdoeking niet meer efficiënt was en de twee doeken op meerdere plaatsen van elkaar losgekomen waren. Belangrijke vervormingen van het originele doek bleken uit de plooien die her en der zichtbaar werden. De zichtbare schimmelvlekken op de keerzijde gaven ook aan dat het werk te kampen had gehad met vochtigheidsproblemen en/of slechte conservatievoorwaarden. Het doubleerdoek had dus stilaan zijn steunende rol verloren. De hechting van de bovenste boord was verstevigd door een reeks nagels die vooraan in de bovenste dwarse lat van het raam waren geslagen.

Op andere plaatsen leek het originele doek niet te zeer geleden te hebben van scheuren of lacunes; in het slechtste geval waren er enkele ongelukjes van minimale afmetingen te vrezen. Omdat ze geen functie meer had, moest de oude verdoeking verwijderd worden om de toestand van het originele doek te kunnen evalueren en de toekomstige behandeling van de drager te bepalen. In samenspraak met de commissie werd de oude doublering weggenomen. De naad en de incrustatie van de te bewaren rechterbovenhoek werd verstevigd met spanbanden. Het doek werd op een voorlopig raam opgespannen in



▲ Opspanners werden in de hoeken van het raam geplaatst om het te kunnen openen en de toekomstige opspanning van het doek te regelen (foto M. Postec)

afwachting van de beslissing over de verdere behandeling van het doek. Pas na het verwijderen van het doubleerdoek kon beslist worden of een nieuwe verdoeking nodig was.

Na dedoubling bleek dat de keerzijde over ongeveer heel de oppervlakte bedekt was met een okerkleurige picturale laag (13). Dergelijke soort beschermingslaag (14) zou op de keerzijde van de Franse doeken in de 17^{de} eeuw redelijk frequent zijn voorgekomen.

Na overleg bleek dat het doek nog voldoende sterk was en geen nieuwe doublering vereiste. Het doek moest echter wel terugkeren naar de kerk van Sterrebeek, waar de klimatologische metingen voor een kerk weliswaar normale resultaten opleverden, maar wel vrij belangrijke schommelingen van temperatuur en relatieve vochtigheid vertoonden (15). Bijgevolg was het primordiaal om naast het streven naar een stabiele atmosfeer in de kerkrimte ook de achterzijde van het doek te beschermen om het effect van klimatologische schommelingen te verminderen. Er werd onderzoek verricht naar mogelijke beschermruggen, die in harde en soepele versies bestaan (16). De soepele zijn efficiënter op lange termijn, omdat ze beter beantwoorden aan de bewaaromstandigheden in een kerk, waar een kunstwerk minder

► Versteving van de naad (foto M. Postec)





regelmatig gecontroleerd wordt dan in een museum. Er werd geopteerd voor een vrije verdoeking of *loose lining*, met andere woorden een doublering zonder hechtingsmiddel. Dit gaat als volgt: het originele doek wordt losgemaakt van het raam, een nieuw doek wordt over dit raam gespannen en het originele wordt er op zijn beurt opnieuw over gespannen. Naast het voordeel van de beschermende rug, laat dit systeem toe de vorming van craquelures en de afdrukken van het raam tegen te gaan door het raam van het originele doek af te zonderen. Van de doeken die hiervoor gebruikt worden, verdienen deze in polyester de voorkeur (polyethyleentereftalaat) (17). Zij vertonen qua afmetingen een uitstekende stabiliteit, bieden goed weerstand tegen de oxiderende bestanddelen in de atmosfeer, bezitten een grote stevigheid en een goede elasticiteit, en zijn ten slotte weinig gevoelig voor water en vocht (18). Een vrije doublering heeft ook tot doel een soliede drager te vormen voor het verzwakte originele doek. In dit geval moet het eerste doek, dat op het raam gespannen is, een zekere rigiditeit vertonen. Dit is het geval met zeer dicht geweven polyesters (270g/m^2 – 27 tot 46 draden/cm), die oorspronkelijk bedoeld waren als zeildoek van boten (19). Het realiseren van een vrije verdoeking voor het schilderij van Sterrebeek lijkt aan al de verwachtingen te beantwoorden, al moet een regelmatige controle op lange termijn voorzien worden.

CONSERVATIE EN AANPASSING VAN HET RAAM EN DE OMLIJSTING

Het raam en de omlijsting zijn niet oorspronkelijk, maar getuigen van de materiele geschiedenis van het werk. Daarom werden ze bewaard en aangepast. Alvorens de twee doeken op te spannen, het polyesterdoek en het originele linnen doek, ging onze aandacht uit naar het raam dat een essentieel element vormt bij het verzekeren van een goede instandhouding van het werk in de toekomst. Het huidige raam kan niet origineel zijn omwille van de wijzigingen die dit schilderij reeds heeft ondergaan; het doek werd immers langs de vier kanten afgesneden. Het gaat om een vast raam (dat niet kan geopend worden), dat bestaat uit een horizontale lat in het midden. Dit type van vast raam bleef in principe tot in het midden van de 18^{de} eeuw voortbestaan en komt zelfs sporadisch nog voor in de 19^{de} eeuw. Het gaat hier naar alle waarschijnlijkheid om een raam dat tijdens de doublering van het doek op het einde van de 18^{de} eeuw werd aangebracht. Het werd vervaardigd uit een zeer harde en stevige eik en is zeer dik en redelijk zwaar, maar nog in goede staat. Er werd

besloten het te behouden na het doorvoeren van enkele transformaties. De pennen werden afgedund (20) om het openen van de hoeken te vergemakkelijken en het vrije bewegen van de dwarslat in de breedte toe te laten. Spanners werden in elke hoek en op deze lat geplaatst om het raam te kunnen openen en de spanning van het doek te kunnen regelen.

Op dezelfde wijze werd de niet originele omlijsting bewaard en aangepast. Hier hebben we te maken met een montage uit de 19^{de} eeuw, die vertrekt vanuit een oudere omlijsting. Sporen van ingrepen op de keerzijde van de latten duiden aan dat de omlijsting meerdere montages en/of restauraties had ondergaan voor de huidige samenstelling. De zeer eenvoudige profielen waren bedekt met geoxideerde bronzine. Geen enkele peiling heeft het mogelijk gemaakt een spoor te vinden van een vergulding of een oude onderliggende stoffering. Tengevolge van het onderzoek dat het Louvre wijdde aan de originele omlijstingen van de 17^{de} eeuw (zie kadertekst), werd geopteerd voor een vergulding met bladgoud op steurlijm, hetgeen een eerder mat effect geeft (21). De discrete glans van deze nieuwe vergulding schenkt het schilderij van Nicolas Poussin opnieuw een zekere levendigheid.

BESLUIT

Deze restauratie was zoals gezegd een werk van lange adem. Eerst moesten de vele elementen die aan het schilderij in de loop van zijn geschiedenis waren toegevoegd verwijderd worden. Deze wijzigingen en meer bepaald de overschilderingen hadden het schilderij van Nicolas Poussin veranderd in een somber en grof uitgevoerd werk, dat nog nog weinig gemeen had met de heldere en harmonieuze doeken van de Franse schilder. De behandelingsopties beperkten zich tot het noodzakelijk minimum voor een goede conservering van het schilderij. Zo werd geopteerd voor een vrije verdoeking en dienden de retouches alleen om de slijtage te verzachten met het oog op een harmonischer geheel. Op geen enkel ogenblik werd getracht de oorspronkelijke toestand van het zeer beschadigde werk te verdoezelen. Hierdoor blijft de originele materie die nog aanwezig is, duidelijk zichtbaar. Deze keuzes waren bedoeld om voortaan de mogelijkheid te scheppen om opnieuw van dit schilderij te kunnen genieten en het te bestuderen. Het is immers een unieke getuige van de activiteit van de jonge Poussin vóór de start van zijn carrière in Rome.

(vertaling Christina Ceulemans)

Marie Postec is conservator-restaurateur van schilderijen. Zij werkte aan het Poussin-project in het schilderijenatelier van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium.

EINDNOTEN

- (1) Zie enkele artikels in de Belgische pers verschenen in 2000 (bijlage) KAIRIS P.-Y., *Poussin avant Poussin: La Mort de la Vierge retrouvée*, in *La Revue De L'Art*, nr.128, 2002-2, p.61-69 ; ID., *Point de vue de l'historien d'art*, in *La Mort de la Vierge de Nicolas Poussin – Approche interdisciplinaire*, in *Bulletin van het KIK*, 30-2003, p. 85-91.
- (2) Het werk werd uitgevoerd op het KIK in het restauratieatelier van schilderijen en in de laboratoria en werd gevolgd door een internationale commissie onder leiding van prof. Carl Van de Velde (voorzitter van de Koninklijke commissie voor monumenten en landschappen), bijgestaan door de secretaris Marcel Celis. Verder was de commissie samengesteld uit twee buitenlandse experts, France Dijoud (C2RMF van Versailles) en Martin Wyld (National Gallery van Londen), een inspecteur van de Afdeling monumenten en landschappen van AROHM (Anna Bergmans), een vertegenwoordiger van de Koninklijke musea voor schone kunsten van België (Véronique Bücken) en specialisten uit de departementen documentatie, laboratoria en conservatie-restauratie van het KIK.
- (3) Het betreft waarschijnlijk een linnen doek met hennep als grondstof.
- (4) E. RAVAUD, B. CHANTELARD, *Les supports utilisés par Poussin à travers l'étude des radiographies du laboratoire*, in *Techné*, 1, 1994, p. 23-34.
- (5) 97 x 138,2 cm voor de bovenste gaap; 105,9 x 138,2 cm voor de onderste.
- (6) Idem
- (7) P. LE CHANU, E. RAVAUD, *Quelques remarques sur la mise en place des compositions et des choix techniques dans l'œuvre de Nicolas Poussin*, in *Techné*, 1, 1994, p. 43-52.
- (8) Idem
- (9) In een eerste stadium ginghet om de blauwe overschildering in de lucht, in het gewaad van O.L.-Vrouw en in het kleed van het rugelings voorgestelde personage in de rechterbenedenhoek van het schilderij; de bruine overschildering van het torso van de centrale figuur op het voorplan evenals zijn roze gewaad; ondoorzichtige schaduwen tussen de figuur op het voorplan en het personage in geel gewaad in de linkerbenedenhoek, en ook de versterkte schaduwen van het gele gewaad en de overschilderingen ter hoogte van de twee vrouwen aan het bed van de H. Maagd. Later werden de overschilderingen van de groene drapering van de achtergrond eveneens verwijderd.
- (10) Dit gebaar lijkt niet overeen te stemmen met de typische gebarentaal van Poussin, maar lijkt eerder thuis te horen in de 19^{de} eeuw, de periode waarin men nog meer trachtte te ontroeren.
- (11) Aangehaald door KAIRIS P.-Y., *Poussin avant Poussin : la «Mort de la Vierge» retrouvée*, in *Revue de l'Art*, nr. 128, 2000-2, p. 61.
- (12) Deze laag eindigt op ongeveer 4 cm van de bovenste, de onderste en de linkse boord (wanneer we de keerzijde van het doek bekijken), maar ze loopt tot de rechterboord van het doek, met andere woorden over heel de lengte van de boord die meer was ingekort tijdens een vroegere ingreep. De spanningsguirlandes verschijnen duidelijk op de radiografie langsheen de bovenste, de onderste en de linkerboord, maar ze zijn afwezig langs de rechterboord, waardoor wordt aangetoond dat deze boord meer was ingekort. Dit betekent dat de picturale laag was aangebracht voor de reductie van het formaat van het schilderij van Poussin, dus waarschijnlijk voor de verdoeking die gesitueerd wordt op het einde van de 18^{de} eeuw of het begin van de 19^{de} eeuw. Deze picturale laag zou dus mogelijk origineel kunnen zijn. Deze observatie houdt in dat het doek origineel op een eenvoudig raam was gespannen zonder dwarse lat.
- (14) Opmerking van France Dijoud (C2RMF, Versailles), lid van de commissie
- (15) Zie kadertekst van Marina Van Bos van het KIK op p. 26-27.
- (16) De beschermrug heeft tot doel het schilderij te beschermen tegen eventuele schokken die de keerzijde van het doek zouden treffen, en om ophoping van vuil en resten, ook tussen het raam en het originele doek, tegen te gaan. Het is tevens nuttig om de schommelingen van de relatieve vochtigheid op te vangen door de rug van het schilderij te isoleren en om de bewegingen van het doek tijdens transporten te verminderen, omdat het een luchtkussen creëert dat de bewegingen opvangt en de resonantie afzwakt. Deze bescherming is meestal voorlopig, maar ze kan ook voor een langere periode worden voorzien. De rug kan hard of soepel zijn. De harde bescherming in neutraal karton of lichte synthetische panelen wordt eerder als voorlopige maatregel aangebracht in het vooruitzicht van het uitlenen voor een tentoonstelling bijvoorbeeld, maar het is niet geschikt voor het schilderij van Poussin in de kerk.
- (17) G. HEDLEY, *The stiffness of lining fabrics: theoretical and practical considerations*, in *ICOM Committee for Conservation, 6th Triennial Meeting*, Ottawa, 1981, p. 3.
- (18) G. HEDLEY, C. VILLERS, *Polyester sailcloth fabric: a high stiffness lining support, Science and Technology in the Service of Conservation*, IIC, uitg N.S. BROMMELLE en G. THOMSON, Londen, 1982, p. 154-158.
- (19) Wij kozen voor een zeer dicht geweven witte stof, *restoration sailcloth, gecommmercialiseerd door John Heathcoat & Co (Devon, England)*.
- (20) Werk uitgevoerd door Jean-Albert Glatigny
- (21) Werk uitgevoerd door Marc Van Buylaere, vergulder

Steven Saverwyns en
Jana Sanyova

DE SCHILDERTECHNIEK VAN DE DOOD VAN DE MAAGD VAN NICOLAS POUSSIN

Scheikundige analyses op kunstvoorwerpen bieden wetenschappelijke ondersteuning aan de restauratieateliers en verschaffen vergelijkende en complementaire informatie over het materiaalgebruik voor het kunsthistorisch onderzoek. Een studie van de samenstellende bestanddelen kan bijvoorbeeld het onderscheid aangeven tussen originele verflagen en overschilderingen. Als er pigmenten aangetroffen worden die slechts in een bepaalde tijdsperiode of vanaf een bepaalde datum – zoals vaak bij synthetische pigmenten het geval is – gebruikt werden, geeft dit aanwijzingen omtrent een terminus ante quem of post quem: dit is de datum waarvóór of waarna een kunstwerk gemaakt is, zonder evenwel een exacte datering te kunnen geven). Ook de picturale techniek is vaak het onderwerp van laboratoriumstudies. De term is van toepassing op de opbouw en de samenstelling van de bestanddelen van de picturale laag.

Deze bestaat op haar beurt uit een meerfasig systeem: een continue fase, met een filmvormende materie als bindmiddel, en meerdere discontinue fases. Deze laatste zijn samengesteld uit pigmentdeeltjes en vullingen gedispergeerd in de continue fase. Het onderzoek van de picturale techniek behelst de studie

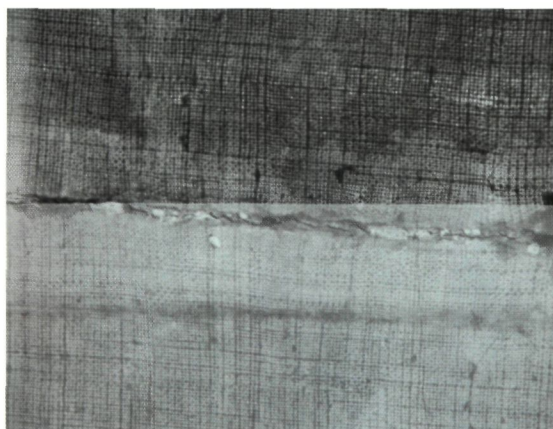
van de stratigrafie -de opbouw van de verschillende verflagen- en de identificatie van de gebruikte pigmenten, vulmateries en bindmiddelen. Vermits het bestudeerde schilderij het enige tot dusver gekende werk is dat Poussin geschilderd heeft in Parijs voor hij is afgereisd naar Italië, vormt de studie van de picturale techniek een belangrijke bron van informatie voor kunsthistorici die de schilderkunst van de 17^{de} eeuw in het algemeen, en in het bijzonder die van Poussin, bestuderen.

ANALYSEMETHODES

Voor de studie van de picturale techniek moeten monsters genomen worden. Deze zijn echter vaak niet groter dan een speldenkop en wegen hoogstens 10 µg. Ze worden bij voorkeur genomen aan de rand van het schilderij of van een lacune in het schilderij, zodat de monsternamen nagenoeg geen zichtbare sporen nalaat. Het monster wordt ingebed in een kunsthars en gepolijst tot de verflagen aan het oppervlak komen te liggen. Zo bekomt men een dwarsdoorsnede van het monster (1). De studie van de dwarsdoorsnede gebeurt in eerste instantie met optische microscopie onder wit licht (Zeiss Axioplan, gepolariseerd licht, transmissie en/of reflectie, vergroting tot 1000x) en UV-licht (Jenalumar, ultraviolet belichting, vergroting tot 250x). Voor de identificatie van de pigmenten gebruikt men dezelfde dwarsdoorsnedes, die geanalyseerd worden met niet-destructieve

tieve methodes. Dit heeft als voordeel dat verschillende complementaire technieken op dezelfde monsters kunnen ingezet worden, en dat de monsters kunnen gestockeerd worden voor later onderzoek. De meeste dwarsdoorsnedes worden eerst onderzocht met een rasterlektronenmicroscop (SEM, Jeol 6300, 15kV primaire energie) gekoppeld aan een energiedispersieve detector (EDX, Si(Li) X-stralendetector Pentafet, Oxford). Deze methode leidt tot atomaire informatie, is erg snel en biedt een uitstekende ruimtelijke resolutie en mappingmogelijkheden. Ze laat toe de verdeling van de verschillende elementen over de dwarsdoorsnede visueel weer te geven. Aanvullende informatie wordt bekomen met micro-Ramanspectroscopie (MRS, inVia dispersief toestel, uitgerust met een nabij infrarood diode laser, golflengte 785 nm en een groene Ar-laser, golflengte 514 nm, Renishaw). Met MRS wordt in tegenstelling tot SEM-EDX moleculaire informatie bekomen en kan voor bijna elk pigment op een niet-destructieve wijze een fingerprint spectrum geregistreerd worden, een spectrum uniek voor dat pigment. Vergelijking met referentiespectra in een databank laat toe het pigment eenduidig te identificeren. Met MRS kan een pigmentkorrel met een diameter van 1 μm al volstaan voor de identificatie. Details van een kunstwerk of van verven die bestaan uit een mengsel van verschillende pigmenten, kunnen op een directe manier geïdentificeerd worden, vermits elke pigmentkorrel afzonderlijk analyseerbaar is. Er kan gewerkt worden zowel op dwarsdoorsnedes als (onder bepaalde omstandigheden) rechtstreeks op het schilderij.

Voor de identificatie van bindmiddelen en de meeste organische kleurstoffen moeten destructieve technieken ingezet worden, waarbij het monster verbruikt wordt. Vermits het altijd de bedoeling is met zo weinig mogelijk monstermaterie zoveel mogelijk informatie te bekomen, wordt gebruik gemaakt van twee uiterst gevoelige technieken: gaschromatografie gekoppeld aan massaspectrometrie (GCMS, PolarisQ, Interscience) en vloeistofchromatografie gekoppeld aan UV-Vis *diode array detectie* (HPLC-DAD, Spectratech, Finnigan), eventueel gevolgd door massaspectrometrie. Dit levert voor elk monster twee datasets op: een chromatogram waarbij elke piek correspondeert met een aanwezig molecuulair bestanddeel en een set van massa- en/of UV-Vis spectra voor alle moleculaire bestanddelen, wat toelaat ze te identificeren.



◀ Radiografisch detail van de naad van het schilderij. Een band met een zwaarder pigment, zoals loodwit, is duidelijk zichtbaar.

PREPARATIELAAG

De preparatie is de eerste laag die aangebracht wordt op een doek, dat voordien verlijmd werd. Normaal gezien is de preparatielaag niet zichtbaar. Ze zorgt voor een effen oppervlak waarop dan de verflagen aangebracht worden. De levensduur van een schilderij wordt volgens bepaalde auteurs (2) in grote mate bepaald door de kwaliteit van de preparatie.

Franse schilders uit de 17^{de} en 18^{de} eeuw gebruikten vaak gekleurde preparatielagen, meestal bruin of rood, maar soms ook geel of violet (2). De preparatie van het schilderij *de Dood van de Maagd* is eerder okerkleurig van tint met een neiging naar licht oranje. Ze is samengesteld uit een groot aantal verschillende pigmenten zoals menie, loodwit, koolzwart en een ijzerhoudende aarde (oker). De dikte van de preparatielaag is moeilijk te bepalen, gezien slechts bij een beperkt aantal monsternames de volledige preparatielaag werd bemonsterd. Alleen de monsters afkomstig van het kleed van aartsbisschop de Gondi en van het paarse kleed van de vrouw naast Maria lijken de volledige preparatie te bevatten. In deze beide dwarsdoorsnedes, evenals in een beperkt aantal andere dwarsdoorsnedes, wordt op de oranje preparatielaag nog een tweede grijze preparatie aangetroffen. De dikte van de okerkleurige preparatielaag ligt in de orde van 300 à 350 μm , de dikte van de witte preparatielaag varieert tussen 70 en 100 μm . De rol van deze tweede laag is niet volledig duidelijk. Eerst werd gedacht dat dit een gevolg was van de heterogeniteit van het mengsel waaruit de preparatie is opgebouwd, waardoor de kleur van de preparatielaag afhangt van monster tot monster. Of hebben we hier echt te maken met twee preparatielagen? Dit is niet zo verwonderlijk gezien een groot aantal 17^{de}-eeuwse schilderwerken twee gekleurde preparatielagen bevatten (3). Maar waarom is deze tweede laag dan niet

in alle dwarsdoorsnedes aanwezig? Een grondige observatie van de plaatsen waar werd bemonsterd toonde aan dat alle monsters die beide preparatielagen bevatten afkomstig zijn van een zone waar beide delen van het doek aan elkaar gehecht zijn. Mogelijk is de witte preparatielaag een soort verstevigingslaag over de lengte van de naad. Een detail van de radiografische opnames van het doek lijkt dit te bevestigen. Een band met een grotere dichtheid en concentratie aan een zwaar element (zoals lood) wordt op deze plaats waargenomen.

Vermits dit het tot dusver enige gekende werk van Poussin is voor zijn vertrek naar Italië, dringt de vraag zich op of de preparatie gelijkenissen vertoont met de preparatie die hij later in Italië gebruikte of dat deze eerder aansluit bij preparaties gebruikt door andere Parijse schilders uit dezelfde periode. Een uitgebreide studie valt buiten het bestek van dit onderzoek, er wordt alleen een vergelijking gemaakt met een dwarsdoorsnede van een later werk van Poussin (geschilderd in Parijs, maar na zijn verblijf in Italië), en met twee dwarsdoorsnedes afkomstig uit schilderijen van de gebroeders Le Nain, Parijse tijdsgenoten van Poussin. De vier dwarsdoorsnedes (4) vertonen een dubbele gekleurde preparatie, maar die uit de huidige studie is de enige waarbij beide preparaties dicht bij elkaar aanleunen qua kleur. Deze preparatielaag wijkt ook af van die bestudeerd in het Louvre, maar bij de Franse studie werden voornamelijk werken bestudeerd geschilderd in Italië, waar Poussin eerder bruinachtige preparatielagen gebruikte (5). Dit staft ook de vaststelling dat het hier bestudeerde werk geschilderd werd in Parijs, vóór zijn vertrek naar Italië. De aanwezigheid van menie in de onderste preparatielagen bij de bestudeerde dwarsdoorsnedes van de gebroeders Le Nain vormt een raakpunt met de dwarsdoorsnede afkomstig van de *Dood van de H. Maagd* van Poussin. Mogelijk werd menie gebruikt als droogmiddel voor oliehoudende bindmiddelen (zie verder).

OPBOUW VAN DE PICTURALE LAAG

In dit onderdeel wordt de opbouw van de picturale laag, zoals waargenomen in de dwarsdoorsnedes, kleur per kleur beschreven. In tabel 1 wordt een overzicht gegeven van enkele representatieve dwarsdoorsnedes samen met de analyseresultaten.

Rood

Om het rood van de kledij van de H. Johannes en van aartsbisschop de Gondi te bekomen, werd op de

okerkleurige of grijze preparatie een steenrode laag aangebracht, hoofdzakelijk opgebouwd uit rode aarde, oker, loodwit en koolzwart. Daarop kan onder ultravioletbelichting een fijne, sterk fluorescerende organische laag waargenomen worden (zie verder). Vervolgens merken we een semi-transparante donkerrode laag op, die is opgebouwd uit een rode lak op alumina, vermiljoen en een weinig rode aarde. HPLC-analyse van de rode lak toonde aan dat twee verschillende kleurstoffen werden gebruikt voor de bereiding van de lak nl. cochenille en braziliehout. Voor de mantel van aartsbisschop Gondi werd nog een laatste steenrode laag aangebracht als hoogsel, hoofdzakelijk bestaande uit rode aarde en krijt.

Blauw

Blauw werd gebruikt in verschillende kledingstukken, zoals in de mantel van de geknielde man met gespreide armen, in de mantel van de vrouw met het paarse kleed naast Maria, in het kleed van Maria zelf en eveneens in de lucht. Een onderscheid in opbouw kan gemaakt worden voor delen uit de lichtere zones, zoals het kleed van Maria, en uit donkere gedeeltes, zoals de plooienva van de man met gespreide armen.

Bij de lichtblauwe plooienva van Maria werd een grijs-witte laag aangebracht op de preparatie en hierop een blauwe laag. Bij onderzoek onder de microscoop kan tussen de blauwe en de witte laag geen scheiding vastgesteld worden, waardoor men geneigd is te besluiten dat deze blauwe laag, op basis van natuurlijk azuriet, loodwit en een weinig oker, samen met de witte laag tot de originele verflagen behoren. Het macroscopisch uitzicht van de bemonsterde zone, vastgesteld tijdens de restauratiefase, toont echter aan dat de blauwe zone een overschildering betreft. Deze micro-monstername illustreert de beperkingen van het labo-onderzoek en toont aan dat een interdisciplinaire samenwerking de enige manier is om tot coherente conclusies te komen.

Voor het donkerblauwe gedeelte werd een donkerblauwe laag, die hoofdzakelijk indigo gemengd met loodwit, calciumcarbonaat en koolzwart bevat, rechtstreeks aangebracht op de preparatie. Hierop wordt onder UV-licht een dunne fluorescerende laag zichtbaar (zie verder), die gevolgd wordt door een tweede donkerblauwe laag op basis van hoofdzakelijk een mengsel van azuriet, indigo, koolzwart, calciumcarbonaat en oker. Een ander monster uit de donkerblauwe plooienva vertoont eveneens een donkerblauwe indigolaag aangebracht op de preparatie. Ditmaal ontbreekt de fluorescerende laag en

bestaat de afwerkingslaag voornamelijk uit natuurlijk azuriet, zonder toevoeging van indigo. Beide pigmenten werden courant gebruikt in de 17^{de} eeuw en op basis van deze resultaten kon niet besloten worden of het azuriet een overschildering is of niet. In eerste instantie werd dan ook gedacht dat indigo dienst doet als onderlaag voor het azuriet. Deze hypothese lijkt aannemelijk, aangezien volgens Philippe de la Hire (6), indigo frequent als economisch interessant pigment werd gebruikt als onderlaag voor lapis lazuli en voor het aanbrengen van het eerste ruwe ontwerp. Daarenboven werd azuriet nog steeds volop gebruikt, hoewel de populariteit van dit pigment wel afneemt in de loop van de 17^{de} eeuw. In de tweede fase van het onderzoek, na het verwijderen van het vernis, bleek echter dat ook deze azurietlaag een latere interventie was. Dit neemt niet weg dat de originele laag op basis van azuriet of een ander blauw pigment, zoals bijvoorbeeld smalt, kan geweest zijn, en dat de indigolaag als onderlaag fungeerde.

Op basis van het vrij beperkt aantal monsters is het mogelijk volgende hypothesen te formuleren. Een verschillende techniek werd gebruikt voor de weergave van de donkere en de lichtere delen. Voor de lichte delen werd een bleke onderlaag gebruikt, terwijl voor de donkere blauwe zones reeds een donkere onderlaag op basis van indigo op de preparatie werd aangebracht. Op het niveau van de onderlagen werd dus reeds een modellering met kleuren uitgevoerd.

Paars

Op verschillende kledingstukken wordt paars aangetroffen. Enkele monsters werden gelicht in het paarse kleed van de vrouw naast het bed van Maria, en dit zowel in een lichtpaarse als in een donkerpaarse zone. Opnieuw kan een onderscheid gemaakt worden in de opbouw van de lagen naargelang het monster afkomstig is uit een licht- of schaduwrijk deel van het kleed. De opbouw van het monster uit de donkerpaarse zone is analoog aan die van het hoger beschreven donkerblauwe kleed. Op de okerkleurige preparatielaag (of op de witte preparatielaag voor een monster afkomstig uit de buurt van de naad van het schilderij) werd een donkerpaarse laag aangebracht. Onder UV-licht wordt opnieuw een dunne fluorescerende laag waargenomen, waarop een tweede donkerpaarse laag werd aangebracht met analoge samenstelling als de eerste paarse laag. Als belangrijkste pigmenten werden een lak op alumina, loodwit, talk en een weinig rode aarde, verdigris en krijt gevonden. Aan de hand van een HPLC-analyse kon de rode lak geïdentificeerd worden als lak van Amerikaanse cochenille op gehydrateerd alumina. Dit

pigment wordt bekomen uit de vrouwtjes van de Amerikaanse schildluis (*Dactylopius coccus*) en hun eitjes. Er bestaan ook andere varianten van de schildluis, maar sinds de import vanaf 1554 van de Amerikaanse schildluis uit Zuid-Amerika wordt deze hoofdzakelijk gebruikt, vermits deze luis productiever is, met een hoger gehalte aan verfstof. De verfstof is als dusdanig niet kleurvast vandaar ook de toevoeging van bijvoorbeeld alumina (7).

Het monster afkomstig uit de lichtpaarse zone werd opgebouwd door op de preparatie eerst twee lichtgekleurde lagen aan te brengen, een paarsachtig roze laag gevolgd door een eerder witte laag. Dan volgt opnieuw de onder UV-licht zichtbare laag, en een paarse semi-transparante afwerkingslaag op basis van een mengsel van smalt, rode lak en vermiljoen. Dit is de enige maal in deze studie dat in een monstername smalt kon geïdentificeerd worden. Aangezien het monster gelicht werd vóór de verwijdering van het vernis, is op de dwarsdoorsnede ook de uitzonderlijk dikke (50-60µm) vernislaag goed zichtbaar.



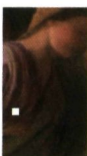
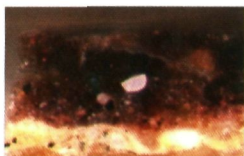
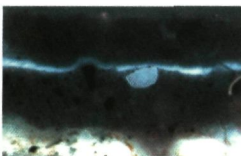


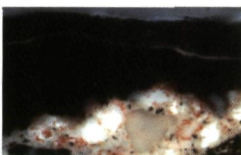

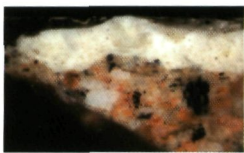
De paarse kleur lijkt op een analoge manier als de eerder beschreven rode kleur opgebouwd te zijn. Het is duidelijk dat Poussin reeds op het niveau van de onderlagen speelde met verschillende kleurtinten, waaruit blijkt dat hij het eindeffect al voor ogen had bij het aanbrengen van de onderlagen.



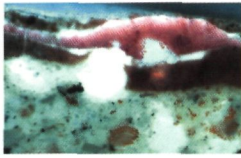

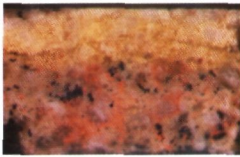
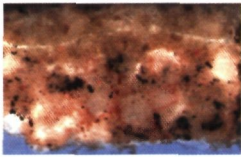


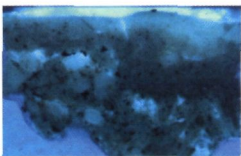

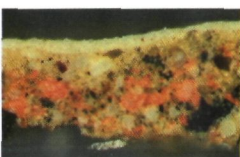
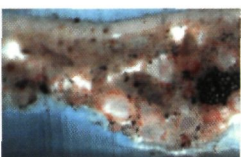


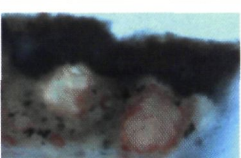
Geel

Het geel werd bemonsterd in het kleed van de man links vooraan op de voorgrond. Op de okerkleurige preparatie werd een gele laag aangebracht opgebouwd uit voornamelijk loodtingeel type I, loodwit en krijt. Onder UV-licht is vervolgens een dunne fluorescerende organische laag zichtbaar, gevolgd door opnieuw een gele laag met hetzelfde aspect en dezelfde samenstelling als de eerste gele laag. De overeenkomst met de opbouw van de rode en de paarse kleuren is opvallend. Op één dwarsdoorsnede werd enkel de eerste gele laag teruggevonden, afgewerkt met een heel dun laagje Napels geel (loodantimonaatgeel), dat met het blote oog bijna niet valt te onderscheiden. Alleen via analyses waren de twee lagen die verschillende pigmenten bevatten aantoonbaar. De Napels geel houdende laag lijkt niet origineel.

Loodtingeel (type I) is als pigment al gekend sinds 1300, maar in de schilderkunst wordt het vooral gebruikt van de 15^{de} tot de 17^{de} eeuw. Sinds 1625 neemt het gebruik echter af, om na 1750 nagenoeg volledig verdrongen te zijn door Napels geel en niet

Tabel 1: Opbouw en samenstelling van de picturale lagen van de *Dood van de Maagd*

Plaatsbeschrijving	Dwarsdoorsnede (wit licht, UV)	Kleur	Samenstelling
BLAUW			
<i>Donkerblauwe mantel van de geknielde man</i>			
	  Detail	Donkerblauw Organische laag Blauw Zwart Oranje	azuriet, koolzwart, loodwit, siliciumdioxide, krijt, oker indigo, krijt, aarde infiltratie: aarde, krijt, loodwit (weinig) loodwit, menie, rode oker, gips, siliciumdioxide, koolzwart
<i>Lichtblauwe plooienva van de Maagd</i>			
	 	Blauw Wit Oranje	natuurlijk azuriet, siliciumdioxide, krijt, loodwit, oker loodwit, koolzwart, menie (weinig) loodwit, menie, rode oker, gips, siliciumdioxide, koolzwart
PAARS			
<i>Lichtpaars van de mouw van de vrouw naast Maria</i>			
	 	Vernis Paars Organische tussenlaag Wit Paarsachtig roze Oranje	smalt, rode lak op alumina, loodwit, vermiljoen loodwit loodwit, rode lak op alumina menie, loodwit, gips, rode aarde, koolzwart
<i>Donkerpaars van het kleed van de vrouw naast Maria</i>			
	 	Paars Organische laag Paars Oranje	verdigris, koperchloride, talk, lak op alumina, loodwit, rode aarde verdigris, koperchloride, talk, lak op alumina, loodwit, rode aarde loodwit, menie, rode oker, gips, siliciumdioxide, koolzwart
GROEN			
<i>Donkergroen van het doek op de achtergrond</i>			
	 	Donkergroen Organische laag Groen Oranje	verdigris, krijt (vulling of basis voor een organische kleurstof), tin (gedegradeerd loodtingeel of substraat van een lak?) verdigris, krijt (waarschijnlijk als vulling), een korrel bariumsulfaat loodwit, menie, rode oker, gips, siliciumdioxide, koolzwart
<i>Lichtgroen kleed van het geknielde personage rechts</i>			
	 	Lichtgroen Geelachtig wit Oranje	groene lak op calciumcarbonaat (?) loodwit, krijt, loodtingeel loodwit, menie, rode oker, gips, siliciumdioxide, koolzwart

Plaatsbeschrijving	Dwarsdoorsnede (wit licht, UV)	Kleur	Samenstelling	
ROOD				
Rode mantel van aartsbisschop Gondi				
			Steenrood	rode aarde, krijt
			Transparant donkerrood	rode lak (cochenille, braziliehout), loodwit, vermiljoen, een weinig rode aarde
			Organische laag	
			Steenrood	rode aarde, oker, loodwit, siliciumdioxide, koolzwart
			Grijs	loodwit, siliciumdioxide, koolzwart
Oranje	loodwit, menie, rode oker, gips, siliciumdioxide, koolzwart			
GEEL				
Gele plooienva, personage links				
			Geel	loodtingeel type I, loodwit
			Organische laag	
			Geel	loodwit, krijt, loodtingeel type I
			Oranje	loodwit, menie, rode oker, gips, siliciumdioxide, koolzwart
CARNATIE				
Engel: carnatie rechtse arm				
			Wit	loodwit, siliciumdioxide
			Carnatie	loodwit, siliciumdioxide, vermiljoen, lak op alumina, menie, oker, koolzwart
			Deel van een tussenlaag	infiltratie?: krijt, oker, koolzwart, siliciumdioxide
			Oranje	loodwit, menie, rode aarde, gips, siliciumdioxide, koolzwart
WIT				
Mouw van het witte hemd van H. Johannes				
			Wit	loodwit
			Grijs	loodwit, siliciumdioxide, koolzwart
			Oranje	loodwit, menie, rode aarde, gips, siliciumdioxide, koolzwart
BRUIN				
Schaduw op kleed kale man				
			Transparant bruin-rood	glacis, bruine aarde, verdigris, rode lak op alumina, siliciumdioxide
			Grijs-zwart	loodwit, verdigris, koolzwart, omberaarde
			Oranje	loodwit, menie, rode oker, gips, siliciumdioxide, koolzwart

meer gebruikt te worden (8). Napels geel is een pigment dat in de loop der geschiedenis verschillende malen 'herontdekt' werd. Rond 1630 wordt het voor het eerst en dan nog heel sporadisch gebruikt in de Westerse schilderkunst (9). Het is pas vanaf het begin van de 18^{de} eeuw dat Napels geel frequent voorkomt, om een hoogtepunt te bereiken naar het einde van die eeuw toe. Vanaf 1870 neemt het gebruik van dit pigment sterk af en wordt het vervangen door synthetische pigmenten zoals chroomgeel en cadmi-umgeel.

Recente analyseresultaten (10) tonen aan dat Poussin tot aan zijn dood loodtingeel heeft gebruikt, Napels geel werd slechts in één werk uit 1664, *Apollo verliefd op Daphne*, teruggevonden. Daarnaast blijkt Poussin ook nog een ander type geel gebruikt te hebben, een ternair oxide van lood, tin en antimoon (11), ook wel gekend als Poussin geel (12). Dit pigment wordt slechts in enkele 17^{de}-eeuwse schilderijen teruggevonden, maar alleen bij kunstenaars die een band met Rome hebben. In de *Dood van de Maagd* werd dit pigment volgens onze analyseresultaten niet gebruikt.

Wit

Slechts één witte zone werd bemonsterd, namelijk de mouw van de H. Johannes. Op de okerkleurige preparatie wordt een grijze preparatie aangetroffen, gevolgd door een witte laag samengesteld uit voornamelijk loodwit.

Bruin

Beide gelichte monsters zijn afkomstig uit een schaduwrijke zone (een eerste van onder de rechtse arm van de kalende man op de voorgrond, een tweede afkomstig van de schaduw geworpen door de man op de grond) en dit valt ook duidelijk af te leiden uit de dwarsdoorsneden. Op de okerkleurige preparatie wordt een grijs-zwarte laag aangebracht, die afgewerkt wordt met een transparant bruin-rode laag. Het is onduidelijk of er zich een dunne organische laag tussen de onder- en afwerkingslaag bevindt. De samenstelling van de grijs-zwarte lagen lijken op elkaar, maar zijn toch niet helemaal identiek: beide bevatten koolzwart, verdigris en loodwit, maar het monster afkomstig van de bodem bevat daarenboven ook nog omberaarde en bruine oker. Ook de afwerkingslagen vertonen overeenkomsten en verschillen qua samenstelling: in beide monsters werd een rode lak en verdigris geïdentificeerd, maar het monster van de bodem bevat ook nog bruine aarde, terwijl het andere monster nog een weinig gips bevat. Verdigris werd vaak aan donkergekleurde lagen toege-

voegd om het drogen van de verf te bevorderen. Vaak wordt hiervoor een loodhoudend pigment gebruikt, zoals bijvoorbeeld loodwit, maar in het geval van donkere lagen is dit uiteraard niet mogelijk.

Groen

Ook de monsters gelicht in verschillende groene zones van het schilderij vertonen een analoge opbouw. De kleur van de onderlaag wordt ook hier bepaald door de uiteindelijke afwerkingskleur. Dit is het meest opvallend voor een monster gelicht in de architectuur op de achtergrond (donkergroene zone), en een ander uit een heel lichtgroene zone, de plooiënval van de knielende man uiterst rechts. In het laatste geval werd op de preparatie een lichtgele witte laag bestaande uit loodwit, calciumcarbonaat en loodtingeel aangebracht. Daarop bevindt zich een heel dunne semi-transparante groene laag (groene lak op calciumcarbonaat?). Voor het donkergroen monster werd op de preparatie een donkergroene laag aangebracht. Hierop bevindt zich opnieuw een dun organisch laagje, fluorescerend onder UV-licht, waarop een donkergroene afwerkingslaag volgt. Ook de andere gelichte monsters vertonen een (groene) onderlaag, waarvan de tint verschilt naargelang de groene afwerkingskleur: hoe lichter de afwerkingslaag, hoe lichter de onderlaag. Ook voor de groene zones werd een modellering op het niveau van de onderlagen doorgevoerd.

Voor nagenoeg alle groene lagen, zowel onder- als afwerkingslagen, werd een groen koperhoudend pigment gebruikt. Waar het geïdentificeerd werd, betrof het steeds verdigris. De term verdigris omvat corrosieproducten van koper, geproduceerd door blootstelling van koper aan organische zuren aanwezig in producten zoals azijn, wijndroesem, zure melk en andere. Ze kunnen een groot gamma aan koperzouten bevatten, zowel organisch van aard (acetaat, formiaat, lactaat, ...) als anorganisch (chlorides, carbonaten, ...) (13). De groene kleur van de afwerkingslaag van de plooiënval van de man uiterst links werd bekomen door het mengen van twee pigmenten: azuriet en loodtingeel, waaraan eveneens wat loodwit werd toegevoegd.

Carnatie

De carnatiekleur wordt steeds bekomen door een mengsel van een rode lak op alumina, vermiljoen, rode aarde, loodwit en calciumcarbonaat. Twee monsters, afkomstig van een engel links bovenaan, tonen aan dat de carnatie aangebracht werd op de preparatie. De afwerking verschilt naargelang het monster genomen werd in een lichtgekleurde zone

(de rechtse arm nabij de pols), of in een donkere zone (onderaan het rechtse onderbeen). In het eerste geval wordt de carnatie – gedeeltelijk – afgewerkt met een witte laag op basis van loodwit, terwijl in het tweede geval een donkerrode laag met gelijkaardige samenstelling als de carnatie, maar met meer rode pigmenten, werd aangebracht op de carnatie. Op deze manier worden de licht-schaduw effecten van de engelen bekomen.

Ook twee monsters van de carnatie in een schaduwrijk deel van het schilderij werden gelicht (de 'handen' van de vrouw naast Maria, monsters gelicht vóór restauratie). De interpretatie van de dwarsdoorsnedes is moeilijk vermits de oude en nieuwe lagen een gelijkaardige samenstelling hebben, analoog aan die van de carnatie van de engelen. Vermoedelijk werd ook in dit geval de carnatie aangebracht op de preparatie, maar vermits geen onderscheid gemaakt kan worden tussen de nieuwe en oude lagen, kan niet besloten worden of er al dan niet een onderlaag werd gebruikt.

BINDMIDDELANALYSE

Naast de observatie van de stratigrafie en de identificatie van de gebruikte pigmenten, vormt de analyse van de bindmiddelen een derde belangrijk luik in de bepaling van de schildertechniek; het is ook één van de moeilijkst uit te voeren taken. Het bindmiddel kan beschouwd worden als de drager van de picturale laag en wordt gevormd door een organisch medium dat naargelang de chemische samenstelling tot één of meerdere van volgende categorieën kan behoren: olies, proteïnen, wassen, harsen en polysaccharides. Niet zelden worden bindmiddelen geïdentificeerd die bestaan uit een mengsel van componenten die behoren tot verschillende categorieën zoals olie-hars, was-hars, olie-proteïne (bijvoorbeeld in eigeel) en andere. Gedetecteerde harsen zijn meestal afkomstig van vernissen. Het is eerder uitzonderlijk dat een vernis uit de 17^{de} eeuw nog aanwezig is op een schilderij. Vernissen zijn immers sterk onderhevig aan verouderingsverschijnselen, waarbij ze vergelen en barsten. Gedurende de levensloop van een kunstwerk wordt een vernis dan ook frequent verwijderd en vervangen door nieuwe vernis.

Alle analyses van de bindmiddelen werden uitgevoerd met GCMS. Twee monstervoorbereidingsmethodes werden toegepast om vluchtige componenten te bekomen die analyseerbaar zijn met gaschromatografie: de eerste methode werd gebruikt voor de analyse van olies, wassen en harsen; de twee-

de methode werd gebruikt voor de gelijktijdige bepaling van proteïnen en olies (14). Polysaccharides, die in schilderijen op doek niet frequent voorkomen, werden niet bepaald.

De resultaten van verschillende monsternames, steeds uitgevoerd in één enkele verflaag en bijna altijd in de laatste verflaag, zijn heel gelijkaardig: steeds worden componenten gevonden die duiden op de aanwezigheid van een olie en enkele harsen. Aan de hand van de verhouding van twee gemethyleerde vetzuren, palmitaat (P) en steeraat (S), kon de olie geïdentificeerd worden als walnootolie (P/S-verhouding situeert zich tussen 2,3 en 3,2, het typische gebied voor walnootolie. Voor lijnzaadolie wordt een waarde tussen 1,1 en 2,2 gevonden, terwijl voor papaverolie het gebied zich uitstrekt van 2,9 tot 3,7) (15). Het gebruik van walnootolie is in overeenstemming met wat frequent gebruikt werd in de Franse schilderkunst in de 17^{de} en 18^{de} eeuw (naast lijnzaadolie) (16). De harsen werden geïdentificeerd als een naaldboomhars van de *Coniferae* familie, meer bepaald de *Pinaceae*, en mastiekhars afkomstig van bomen die behoren tot de *Anacardiaceae* familie (*Pistacia* genus). Beide harsen werden frequent gebruikt voor de bereiding van vernissen. Het lijkt weinig waarschijnlijk dat de gevonden harsen afkomstig zijn van de originele vernislaag. Waarschijnlijk zijn het resten van latere interventies.

Twee monsters gelicht in de preparatielaag hadden dezelfde samenstelling als de eerder beschreven monsters: walnootolie en sporen van een naaldboomhars en mastiek. Dit laatste lijkt verwonderlijk, omdat het onwaarschijnlijk is dat het vernis doordringt tot in de preparatielaag. Aangezien echter aan de rand van het schilderij of van een lacune bemonsterd werd, is het echter wel mogelijk dat de preparatielaag niet (volledig) bedekt werd door een verflaag en dus toch gecontamineerd werd met het vernis.

Tenslotte werd ook één staal genomen aan de achterzijde van het doek. Als bindmiddel werd hier geen walnootolie gedetecteerd, maar lijnzaadolie of een eifractie. Het onderscheid tussen lijnzaadolie en ei is niet steeds duidelijk; hun P/S-verhouding situeert zich in hetzelfde gebied. Enkel de aanwezigheid in een hoge concentratie van een afbraakproduct – azelaat – kan enige duidelijkheid geven. Indien de azelaatconcentratie groter of gelijk is aan de palmitaatconcentratie, dan wordt besloten dat er een zuivere drogende olie aanwezig is. In het andere geval gaat men ervan uit dat ofwel ei of een mengeling van ei en olie werd gebruikt. Het geanalyseerde monster vertoont een azelaatconcentratie ongeveer half zo

groot als de palmitaatconcentratie, waardoor we geneigd zijn te besluiten dat het een eifractie (eventueel gemengd met een drogende olie) betreft. Ei kan echter ook gedetecteerd worden aan de hand van een proteïneanalyse. Deze analyse kon echter geen eifractie aantonen. Dit voorbeeld illustreert dat een correcte interpretatie van de analyseresultaten soms moeilijk is. De bindmiddelen zijn immers alle onderhevig aan verouderingsprocessen, waardoor de samenstellende componenten kunnen wijzigen. Ook bestaat de mogelijkheid dat een (grondige) reiniging van het schilderij een invloed heeft op de analyse-resultaten. De oplosbaarheid van de verschillende componenten van de bindmiddelen kan immers verschillend zijn, waardoor bijvoorbeeld korte dicarbonsuren, waaronder azelaat, tijdens een reiniging selectief verwijderd kunnen worden, en dus de interpretatie sterk bemoeilijken. Sluitende conclusies kunnen niet getrokken worden, maar gezien geen proteïnen gedetecteerd werden, lijkt de kans dat het effectief lijnzaadolie betreft het grootst. De achterzijde van het doek kan behandeld geweest zijn met lijnzaadolie ter bescherming tegen vochtindringing. Het doek werd immers besteld door kardinaal de Gondy voor de Notre Dame kathedraal te Parijs. Contact met een kille kerkmuur kan tot allerlei vochtigheidsproblemen leiden. Om economische redenen is het eveneens logisch dat goedkopere lijnzaadolie in plaats van notenolie werd gebruikt (16).

Zoals eerder vermeld, wordt onder UV-belichting in een aantal dwarsdoorsneden tussen twee verflagen in een dunne fluorescerende laag vastgesteld. Uit de monsternames blijkt dat op deze laag ofwel een gekleurde semi-transparante laag werd aangebracht of in minstens één geval een gekleurde laag analoog als de laag onder de fluorescerende laag (zie tabel 1 voor enkele voorbeelden). De samenstelling van de fluorescerende laag kon niet bepaald worden om meerdere redenen. Aangezien ze niet aan het oppervlak ligt, is ze ook niet toegankelijk voor GCMS analyse (waarbij een klein deel van het oppervlak afgeschraapt wordt). Daarenboven is de laag zo dun, dat zelfs indien ze toegankelijk zou zijn, er nooit voldoende monster kan genomen worden om een GCMS analyse uit te voeren. Analyse van een organische laag in een dwarsdoorsnede is met de huidige analysetechnieken onmogelijk.

De exacte rol van deze laag blijft onduidelijk. Ook in een andere studie, omtrent de schilderkunst van de Luikse schilder Lambert Lombard, werd in bepaalde dwarsdoorsneden een fluorescerende isolatielaag opgemerkt (17). Betreft het een eiwitverniss? Sommige werken van Poussin werden inderdaad op dergelijke

manier afgewerkt (18), maar dan bevindt deze laag zich aan het oppervlak en niet tussen twee verflagen in. Of is de fluorescerende laag een essentieel onderdeel van de schildertechniek? Werd deze laag aangebracht om zo op een nog niet volledig droge olielaag reeds een tweede oliehoudende verflaag te kunnen aanbrengen, zonder dat beide mengen? In de gelichte monsters die met GCMS getest werden op de aanwezigheid van proteïnen, konden die inderdaad steeds vastgesteld worden, maar in een heel lage concentratie. Zijn deze afkomstig van de dunne fluorescerende laag, of is het eerder een contaminatie door bijvoorbeeld verlijmen of verdoeken van het schilderij? Alleen verder doorgedreven onderzoek, met in eerste instantie de identificatie van deze fluorescerende laag, kan een antwoord op deze vragen geven.

BESLUIT

Om de stratigrafie en het palet van de *Dood van de Maagd* te bepalen werd een aantal dwarsdoorsneden bestudeerd. Hieruit bleek dat soms twee gekleurde preparatielagen aanwezig waren, soms maar één enkele. Het gebruik van twee preparatielagen is niet ongewoon in de Franse 17^{de}-eeuwse schilderkunst, maar hier lijkt de tweede preparatielaag, die slechts voorkomt in de buurt van de naad van het schilderij, een soort versteviging tot doel te hebben.

In de meeste gelichte monsters is eveneens een onderlaag zichtbaar, waarvan de kleur afhankelijk is van de afwerkingslagen. Zo werd bijvoorbeeld voor een lichtpaarse kleur gebruik gemaakt van lichtgekleurde onderlagen (paarsachtig roze-wit), terwijl voor donkere paarse lagen een donkerpaarse onderlaag gebruikt werd. De kleuren en de modellering van het schilderij worden dus reeds bepaald op het niveau van de onderlagen.

Tussen de onder- en afwerkingslaag werd frequent een dunne isolatielaag opgemerkt (vooral voor de kleuren rood, geel, paars, blauw en groen), sterk fluorescerend onder UV-licht. Werd deze gebruikt om te verhinderen dat twee oliehoudende verflagen mengen, of heeft deze laag een andere functie? De exacte rol blijft onduidelijk.

Vervolgens werden de eindlagen aangebracht, vaak semi-transparant en dun. Ze zijn samengesteld uit een mengsel van pigmenten. Door een ver doorgedreven reiniging is de reconstructie van de eindlagen vaak moeilijk. Ook uit de dwarsdoorsneden blijkt dat de originele eindlagen soms niet langer aanwezig zijn.

Het kleurenpalet, bepaald aan de hand van de analyses, stemt overeen met het palet in het Frankrijk van

de 17^{de} eeuw. In een picturale laag wordt bijna steeds een mengsel van drie of zelfs meer pigmenten teruggevonden, weliswaar in verschillende concentraties. Hieronder worden de belangrijkste gebruikte pigmenten samengevat:

- wit: loodwit (met als vulstoffen krijt en talk)
 - blauw: indigo (onderlagen en eindlagen), azuriet (zowel voor blauwe als groene partijen)
 - groen: verdigris (onderlagen en eindlagen), groene aarde
 - geel: loodtingeel type I
 - rood + oranje: menie (preparatie), vermiljoen, rode aarde (preparatie, onderlagen en eindlagen), lak van cochenille en braziliehout (eindlagen)
 - bruin + zwart: koolzwart, omber aarde
- Slechts één gedetecteerd pigment, Napels geel, werd nog niet gebruikt in de periode dat het werk werd geschilderd. Hieruit moet afgeleid worden dat het afkomstig is van een latere interventie.

Ook notenolie als bindmiddel sluit aan bij wat courant gebruikt werd door de Franse tijdgenoten van Poussin. Daarnaast werden ook twee harsen gedetecteerd, geïdentificeerd als een naaldboomhars en mastiek, beide meer dan waarschijnlijk resten van een recentere vernisbeurt. De achterzijde van het doek is afgewerkt met lijnzaadolie, vermoedelijk een isolatielaag als bescherming van het doek tegen omgevingsvocht.

Steven Saverwijns en Jana Sanyova zijn beiden dr. in de scheikunde en werkleider aan het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in het departement laboratoria, cel picturale technieken

EINDNOTEN

- (1) Hierbij willen we Cécile Glaude bedanken voor de bereiding van nagenoeg alle dwarsdoorsneden, en voor de observaties en analyses met zowel optische als elektronenmicroscopie.
- (2) DUVAL A.R., *Les préparations colorées des tableaux de l'école française des dix-septièmes et dix-huitièmes siècles*, in *Studies in Conservation*, 37, 4, 1992, p. 239-258.
- (3) Zie DELBURGO S. en PETIT J., *Application de l'analyse microscopique et chimique à quelques tableaux de Poussin*, in *Bulletin du Laboratoire du Musée de Louvre*, 5, 1960, p. 40-54; DUVAL A.R., *Les préparations colorées des tableaux de l'école française des dix-septième et dix-huitièmes siècles*, in *Studies in Conservation*, 37, 4, 1992, p. 239-258; BERGEON S. en MARTIN E., *La technique de la peinture française des XVIIe en XVIIIe siècles*, in *Techné*, 1, 1994, p. 65-78; POSTEC M., *Les préparations colorées. Un état sur la question*, eindwerk Conservation et Restauration d'œuvres d'Art, ENSAV La Cambre, 1995-1996.
- (4) Voor een afbeelding van de dwarsdoorsneden wordt verwezen naar een vroegere publicatie: SANYOVA J., *La Mort de la vierge de Nicolas Poussin. Approche interdisciplinaire. L'étude du laboratoire en cours*, in *Bulletin van het KIK*, 30, 2003, p. 105.
- (5) DUVAL A.R., *Les enduits de préparation des tableaux de Nicolas Poussin*, in *Techné*, 1, 1994, p. 35-41.
- (6) DE LA HIRE P., *Traité de la pratique de la peinture. Mémoires de l'Académie des Sciences*, Parijs, deel IX, 1666-1699, geciteerd door BERGEON S. en MARTIN E., *La technique de la peinture française des XVIIe en XVIIIe siècles*, in *Techné*, 1, 1994, blz. 65-78, p. 72.
- (7) PEREGO F., *Dictionnaire des matériaux du peintre*, ed. Belin, Parijs, 2005, p. 157-161; SCHWEPPE H. en ROSSEN-RUNGE H., in *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, Ed. R.L. Feller, Cambridge University Press, vol.1, 1986, p. 255-283.
- (8) PEREGO F., *Dictionnaire des matériaux du peintre*, ed. Belin, Parijs, 2005, p. 419.
- (9) WAINWRIGHT I., TAYLOR J. en HARLEY R., *Lead Antimonate Yellow*, in *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, Ed. R.L. Feller, Cambridge University Press, vol.1, 1986, p. 219-254.
- (10) CD-rom van de Réunion des Musées Nationaux: *Nicolas Poussin (1594 - 1665). Analyse scientifique de 40 œuvres (Collection Art et Science)*, Parijs, 1995.
- (11) ROY A. en BERRIE B., *A new lead-based yellow in the seventeenth century*, in *Painting Techniques. History, Materials and Studio Practice. Contributions to the IIC Dublin Congress, 7-11 september 1998*, 1998, p.160-165.
- (12) EAUSTAGH e.a., *The Pigment Compendium. A Dictionary of Historical Pigments*, Amsterdam, 2004, p. 307.
- (13) *Ibidem*, p. 385.
- (14) De analyses voor de gelijktijdige bepaling van proteïnen en olies werden uitgevoerd door Wim Fremout, waarvoor onze dank.
- (15) MILLS J. en WHITE R., in *The organic chemistry of museum objects*, Butterworth-Heinemann, 1999, 2^{de} uitg., p. 171-172.
- (16) Zie eindnoot 3 (S. Bergeon en E. Martin, *La technique*)
- (17) SANYOVA J. en J. Sanyova en S. Saverwijns, *Quelle technique picturale dans l'atelier de Lambert Lombard? in Scientia Artis 3, Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance, Liège, 1505/06-1566*, Ed. G. Denhaene, KIK/IRPA, Brussel, 2006, p. 259-295 (Nederlandstalige versie in voorbereiding).
- (18) THUILLIER J., *Poussin et le laboratoire*, in *Techné*, 1, 1994, p. 13-20.

SUMMARY



THE RESTORATION OF THE 'WARANDE' CHAPEL IN HEULE (KORTRIJK)

The 'Warande' chapel in Heule, of which the history goes back to the 16th century, was rebuilt in 1742. A first serious restoration campaign was executed in 1923, although works in the chapel already seem to have been executed in 1876. An old photo shows us the situation of the façade at that time. Serious damages caused during the first world war made the impact of the works in 1923 quite important. A preparatory investigation of the chapel-interior made clear that none of the original plastering or rendering of the 18th century building were preserved. The oldest polychrome layer of paint was apparently not older than the early twentieth century: a brown painted plinth with a Gothic Revival frieze on a smooth white painting of the walls, overpainted by three recent layers of monochrome paint. On the exterior of the walls, rests of the probably original ochre lime rendering were preserved, with fragments of a black painted plinth. The cement based mortar on the front façade, also from 1923, was probably a renewal of an older plaster rendering.

More than 80 years after the last restoration, the need for new conservation works became urgent: the timber structure of the roof and the bell-tower was damaged, the slate covered roof was leaking, the jointing of the brickwork was washed away and the cement mortar of the front façade was cracked and had partly disappeared. Moreover, the interior of the chapel was seriously polluted by the lighting of numerous candles. Since the preparatory inves-

tigation proved that the actual view of the chapel was merely the result of the restoration campaign of 1923 (and possibly 1876), it was decided to base the actual restoration concept on this period. Due to lack of evidence, a restoration of the chapel in its 18th century view would have been far too hypothetical.

Thus the slates of the roof were replaced by new ones, the timber structure restored with traditional techniques preserving the maximum of the original timber. Furthermore the walls were repainted with ochre lime paint, overpainted with a black plinth. Special attention was given to the restoration of the rare cement-based render of the façade. The technique, quite current in the 19th century but since then merely lost, exists in modelling of the mortar with the fingertips, in order to give it its rustic and rough appearance. Afterwards, the entire front façade was painted with a limewash, pigmented with charcoal. In the interior, the polychrome finish was applied: the frieze was chemically cleaned, and the plinth and upper parts of the walls and ceiling were repainted. Eventually, the cleaning and the restoration of two statues was executed.

Now that the works are finished, we hope that the chapel will soon become the quiet place again, with its atmosphere defined by the popular religion...

THE DEATH OF THE HOLY VIRGIN BY NICOLAS POUSSIN, AN EXCEPTIONAL PAINTING

The early career of the prominent French painter Nicolas Poussin (1594-1665) remains one of the great mysteries in art history. Numerous attempts have been made to determine what must have been the production prior to his move to Rome, where he arrived early 1624 and where he was to spend the main part of his career. One of the rare paintings from the Parisian period mentioned by his contemporary biographers is *Mort de la Vierge*, painted in 1623 for Our Lady's cathedral. In 1960, J. Thuillier reconstructed the painting's history until its arrival in Brussels in 1802. The last time the painting was mentioned in a catalogue from the Brussels' Museum dates from 1814; the painting would have disappeared shortly after that. It has been traced back in 1999 in the parish church of Sterrebeek; absolutely nothing is known about the way it was transferred to this church. This painting confirms Poussin's break-up with mannerism. It may contain echoes of the painter's stay in Florence or Bologna. It shows us Poussin's taste for the detailed expression of the different passions of the soul. The way he treated the subject is particularly original, as he has introduced in the ensemble, the figure of his client, Jean-François de Gondi, archbishop of Paris. The latter is represented as Saint Denis, first bishop of Paris, thus creating a historic as well as a symbolic link.



THE RESTORATION FO THE DEATH OF THE HOLY VIRGIN BY POUSSIN

The restoration of Poussin's painting was a particularly heavy and delicate task. On its arrival at the KIK (Royal Institute for Art heritage) it appeared to be in a deplorable state; wear on the complete surface and poor restorations in the past were the main causes. A commission of international experts was set up in order to follow up the treatment and give advice. To start with, the restorer should be familiar with Poussin's work in order to enable him to distinguish this early work's technique and the later overpaintings. A thorough research, among others with radiography, revealed that the canvas had been shortened, but also that there was still sufficient original material underneath the overpaintings. After a test phase, the varnish was first removed, bringing back to life the original colours. Carefully, and at first in small zones, the overpainting were removed with dissolvent and scalpel. Not everywhere did this go smoothly. There were for example problems with the hands of the first woman at Mary's deathbed. Comparing it with the modello, helped the commission to in her advice to remove the fingers in front of the face. This proved successful, but the second hand was only slightly retouched by lack of clear information. Afterwards, the lacunas, especially along the horizontal seam in the middle of the original canvas, were levelled with mastic followed by the extremely delicate retouching work in the worn zones.

The support had been shortened, and in the 18th century re-canvased with a doublure consisting of different fragments. As this no longer had a supporting function, it was removed. On the backside appeared an ochre layer which is typical for 17th century French works. With a scope to reinforce the weak borders, reinforcing strokes were applied. After that, the commission opted for a free re-canvasing with solid polyester sailcloth which would provide sufficient support. Wooden frame and decoration, none original, were re-used with some necessary adjustments. Thanks to the restoration, the unity of the original work could be restored, thus making it aesthetically enjoyable once again. A better climate condition in the church should in the long term improve the conservation of this precious painting.

THE PAINTING TECHNIQUE OF THE DEATH OF THE HOLY VIRGIN BY NICOLAS POUSSIN

The only work known until now by Poussin dating from before his move to Italy - Death of the Virgin - was thoroughly analysed chemically. The focus was on the study of pictural technique. There was the determination of stratigraphy - the way different layers are set up - as well as the identification of the pigments applied, mastic-

tion and binding agents. These data were an important source of information for art historians studying the 17th century painting history in general and that of Poussin in particular. A whole range of instrumental techniques was used in order to obtain a maximum of information from the smallest possible sample. Non-destructive analytical techniques were used like electron microscope, micro-Raman spectroscopy, where the same sample can be used several times, and micro destructive tests, using only minimal parts of the sample, like gas chromatography-mass spectrometry and liquid chromatography.

Using a number of micro-samplings the stratigraphy could be studied in detail. Most remarkable features were a.o. the presence of a double preparation layer in a number of samples, and a thin fluorescent insulating layer which can be found frequently between the first and the finishing layers. Furthermore the use of colours and the modelling seems already to be determined on the first layers.

The different pigments used by Poussin in this painting were also inventoried. Except for one single pigment, the colour scheme is very much like was traditional in 17th century France. In order to complete the study of the painting technique, also an analysis of the binding agents (and varnish) was done. On the front side walnut oil was used as a medium, while the back seems to have been treated with linseed oil.




**de producent van kaarten, databanken en luchtfoto's
voor ruimtelijke ordening en stadsrenovatie
historische kaarten: archief en reproducties**



NATIONAAL GEOGRAFISCH INSTITUUT
INSTITUT GEOGRAPHIQUE NATIONAL

Abdij ter Kameren 13 - B-1000 BRUSSEL - tel (02)629 82 82 - fax (02)629 82 83 - www.ngi.be
 Abbaye de la Cambre 13 - B-1000 BRUXELLES - tél (02)629 82 82 - fax (02)629 82 83 - www.ngi.be